

ACADEMIA DE ȘTIINȚE SOCIALE ȘI POLITICE
A REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

Seria artă plastică

TOMUL 30
1983

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor șef: ION FRUNZETTI, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România.
Redactor șef adjunct: PAUL PETRESCU. *Membri:* RADU BOGDAN, THEODOR ENESCU, DAN HĂULICĂ, membru corespondent al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, acad. ION JALEA, EMIL LĂZĂRESCU, REMUS NICULESCU, AMELIA PAVEL, MIRCEA POPESCU, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, RĂZVAN THEODORESCU, SORIN ULEA, acad. VIRGIL VĂTĂȘIANU, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, TEODORA VOINESCU. *Secretar științific de redacție:* MARIUS TĂTARU. *Secretar de redacție:* COLETTE GHIMPEȚEANU.

La revue **STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI**, seria **ARTĂ PLASTICĂ (ETUDES ET RECHERCHES D'HISTOIRE DE L'ART, Série BEAUX-ARTS)** paraît 1 fois par an. Toute commande de l'étranger sera adressée à ILEXIM, SERVICIUL EXPORT-IMPORT PRESĂ, PO Box 136-137, telex 11226, str. 13 Decembrie nr. 3, cod R-79517, București, România. En Roumanie, vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

În țară revistele se pot procura prin poștă pe bază de abonamente. Prețul unui abonament anual este de 45 lei.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite COMITETULUI DE REDACȚIE al revistei pe adresa: INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI, Redacția, Calea Victoriei 196, București, R-71101, c.p. 22-129, sectorul I.

APARE O DATĂ PE AN

ACADEMIA DE ȘTIINȚE SOCIALE ȘI POLITICE A REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

SERIA ARTĂ PLASTICĂ

Tom 30

1983

S U M A R

RĂZVAN THEODORESCU,	Gusturi și atitudini baroce la români în secolul al XVII-lea. Note liminare (II)	3
ANCA VASILIU,	Pictura murală brincovenească (II). Arta portretului	12
MAGDA CÂRNECI,	Repere în realismele experimentale românești contemporane	26
MARIUS TĂTARU,	O alternativă în definirea surselor de inspirație ale artei moderne românești: folclorul.	56

NOTE ȘI DOCUMENTE

HORIA MEDELEANU,	Documente referitoare la pictorul bănățean Ștefan Tenețchi.	72
------------------	---	----

CRONICA

A II-a Sesiune anuală a Comitetului național român de istoria artei — București, 1983 (<i>Tereza Sinigalia</i>)	82
Sesiunile științifice ale Institutului de istoria artei din București, 1982 (<i>Marius Tătaru</i>)	86
Adunarea generală CIHA și Colocviul internațional „Artă și Reformă” de la Eisenach (R.D.G.), 1982 (<i>Răzvan Theodorescu</i>)	87
Al II-lea Congres al Societății internaționale de etnologie și folclor european de la Suzdal (U.R.S.S.), 1982 (<i>Paul Petrescu</i>)	87

EXPOZIȚII

EXPOZIȚIA RETROSPECTIVĂ CAMIL RESSU. PICTURĂ ȘI GRAFICĂ. Muzeul de Artă al R. S. România, București, 1981—1982. Catalog de Doina Schobel (214 p., 283 il.) (<i>Ioana Vlasiu</i>)	90
--	----

RECENZII

VASILE DRĂGUȚ,	<i>Arta românească</i> , București, Editura Meridiane, 1982, 520 p. cu fig. (<i>Mihai Ispir</i>)	91
KLAUS PETER HEUSEL, ELLEN SCHMIDT, HANS VOSS,	<i>Zur Holzarchitektur in der Maramures. Beispiele aus Budești und Rogoz</i> , Hochschule für Gestaltung, Offenbach am Main, 66 p., 23 pl. foto, 10 p. desene + 2 hărți, f.a. (<i>Tereza Sinigalia</i>).	94
<i>Etudes et documents balkaniques</i> , colecție îngrijită și publicată de prof. Paul Henri Stahl, Paris, 5 volume (<i>Paul Petrescu</i>)		95
★		
JACQUES LASSAIGNE	(<i>Viorica Dene</i>)	98

GUSTURI ȘI ATITUDINI BAROCE LA ROMÂNI ÎN SECOLUL AL XVII-LEA. NOTE LIMINARE (II)

RĂZVAN THEODORESCU

Propensiunea spre fast a epocii s-a tradus din plin în gustul pentru culorile de majestate — pentru purpură și pentru aur —, pentru bogăția cromatică. Să ne amintim că nu întâmplător valul de orientalizare resimțit în arta românească a secolelor XVII—XVIII a adus și preferința pentru somptuoasele materiale ale Răsăritului folosite în broderie, precum mai costisitorul „serasyr” în care motivul persan, cu vechi origini chineze, al migdalei, se așeza cusut cu aur, pe un fond așijderea de aur¹ sporind materialitatea strălucitoare a pieselor de broderie liturgică și de costum de aparat. Nicăieri însă gustul pentru fast nu a fost atât de rapid receptat, în veacul al XVII-lea, ca în costumele, și în general, în portul voievodal și boieresc — îndeaproape înrudit cu fastuoasa modă a „sarmatismului” polon² — reperul cel mai sigur și cel mai strălucitor al celui dintii fiind, pentru unii călători avizați, însuși costumele sultanului de la Stambul. Brocarturi, mătăsuri, ornamente, arme și harnașamente turcești, bijuterii nemaivăzute devin locuri comune în descrierile occidentalilor sau ale călătorilor veniți, la București și la Iași, din Europa orientală și chiar din Asia. Să ne amintim, spre pildă, cuvintele de uimire ale călugărului Niccolò Barsi din Lucca despre alaiul domnesc moldovenesc în epoca premergătoare lui Vasile Lupu, cortegiul avînd cai turcești cu șei „și cu tot harnașamentul lucrat după moda turcească”, caii fiind „împodobiți cu mărgăritare, cu aur și cu tot felul de nestemate” . . . „După toți aceștia urmează domnul singur, îmbrăcat după moda turcească, numai în mătase fără broderii de aur și purtînd pe cap un calpac după moda turcilor, cu un surguci de nestemate la mijloc peste un mănunchi de pene nespuse de frumoase. El călărește pe un cal turcesc, cu harnașamentul împodobit cu aur și pietre scumpe; friul este bătut aproape tot cu peruzele, diamante și rubine, de asemenea fruntarul poartă o tufă de pene prinse cu un giuvaer tot de mare preț. După domn vine careta lui, aurită toată, cu tapițeria brodată peste tot cu aur”³ . . . (ar fi de adăugat, tocmai în legătură cu ultima parte a pasajului abia citat aici, că în Țara Românească a aceluiași secol al XVII-lea asemenea „carete” cu meșteșug lucrute de artizani locali — semne de fast, de poziție socială eminentă —, par a fi fost apreciate și răspindite chiar și dincolo de fruntariile țării, de vreme ce în ianuarie 1662 un personaj atât de important precum Heneage Finch, al doilea conte de Winchilsea, ambasadorul la Poartă al regelui Carol al II-lea Stuart, putea să-i ceară lui Grigore I Ghica o trăsură „ad usum et modum terrae Valachiensis”⁴, cerere a cărei împlinire cultivatul cumnat și reprezentant la Stambul al voievodului de la București, marele spătar moldovean Toderașco Sturza pare a o fi grăbit și care era împlinită

¹ A. Dobjanschi, V. Simion, *Artă în epoca lui Vasile Lupu*, București, 1979, p. 73.

² Pentru orientalizarea costumului, a modei și a moravurilor în general, în „sarmatismul” nobiliar al Poloniei, vezi discuția și bibliografia din studiul meu *Manierism și „prim baroc” postbizantin între Polonia și Stambul: cazul moldav*

(1600—1650), în *Studii și cercetări de istoria artei. Seria artă plastică*, 28, 1981, p. 67—68.

³ *Călători străini despre țările române*, V, București, 1973, p. 78.

⁴ P. Cernovodeanu, *Izvoare engleze privitoare la istoria românilor (arhiva Finch)*, în *Revista de istorie*, 8, 1977, p. 1525.

în luna august a aceleiași an cînd lordul englez mulțumea pentru princiarul dar venit din Țara Românească).

Acest lux domnesc al veacului al XVII-lea — cu antecedente în secolul anterior dacă judecăm după tezaurul lui Ștefan Tomșa pe care în 1564 Lăpușneanu îl cerea din Polonia și în care se aflau cupe și tăvi de argint, săbii de argint cu aur⁵ sau chiar după inventarele din aceeași Polonie, ale Movileștilor, pe care le-am comentat cu alt prilej⁶ — e descris, cu admirație, în epoca balcanicului rumeliot Gheorghe Duca, de către francezul De La Croix, secretarul ambasadorului lui Ludovic al XIV-lea la Stambul, marchizul De Nointel, sau de către un alt diplomat, italianul Giambattista Donado; acesta din urmă, reprezentant al Veneției în orașul imperial de pe Bosfor, îl vede aici pe proaspătul stăpînitor al unei părți din Ucraina, domn pentru a treia oară în Moldova în 1681, „într-un veșmînt de ceremonie din brocard venețian de aur și argint, împodobit cu samur”⁷. Fastul princiar atinsese însă cu cîțiva zeci de ani înainte de acest moment punctul său culminant, tot în Moldova, în timpul strălucitoarei cîrmuiri a celui alt voievod de obirșie sud-dunăreană, Vasile Lupu.

Pentru deja citatul sol și magnat ardelean Ioan Kemény apariția domnului era prilejul unui inventar minuțios al bogățiilor pe care acesta le purta la serbările din 1645: „friul era bătut în pietre scumpe și aur, tot asemenea și scara de la șea; la fel și sabia. La cușmă avea un surguci bogat, numai din cinci diamante, dar mari; un asemenea diamant mai avea la inelul din deget. Ceea ce avea pe el și pe cal, ca îmbrăcăminte și podoabe, putea să prețuiască, după socoteala noastră de atunci, vreo 40 000 de taleri”⁸. Pentru iezuitul ungar Paul Beke, care scria în latinește un an înainte de evenimentul la care se referea trimisul principelui Transilvaniei, eclectică curte a lui Vasile Lupu era fastuoasă și numeroasă ca puține altele, chiar dacă aici hiperbola este vădită: „Despre preastrălucita curte a domnului nu sînt multe de zis. Un lucru este absolut sigur: foarte puțini principii creștini i se pot potrivi, fie că privim numărul nobililor străluciți din felurite neamuri de la curtea sa, fie că privim luxul veșmintelor și măreția pompei. Are drept cu teni preastrăluciți turci, tătari, poloni, unguri, italieni, pe lingă moldoveni, greci, armeni, ruși și bulgari”⁹. Limpede este însă că pentru această domnie

⁵ I. Corfus, *Documente privitoare la istoria României culese din arhivele polone. Secolul al XVI-lea*, București, 1979, p. 241.

⁶ *Călători ...*, VII, București, 1980, p. 263.

⁷ *Ibidem*, p. 494.

⁸ *Ibidem*, V, p. 137.

⁹ *Ibidem*, p. 280. Orizonturile culturale ale timpului lui Vasile Lupu, ca și temeiurile sociale ale unei autorități monarhice care putuse să devină un reper istoric în aceste părți de Europă, sub cîrmuirea unui domn al cărui nume voievodal reprezenta în fapt o criptogramă imperială (D. Nastase, *L'idée impériale dans les pays roumains et le „crypto-empire chrétien” sous la domination ottomane*, în *Σύμμετρη*, I, 1981, p. 237), implicau desigur și o cunoaștere a obiceiurilor de pe alte meridiane — mărturisite de acele ceremonii aulice despre care am vorbit —, statuarea unei etichete în care voievodul fusese devansat tocmai de cel în timpul căruia își începuse ascensiunea ca dregător sub numele de Coci Lupu, anume de Radu Mihnea a cărui strălucitoare curte își lăsase amintirea, peste decenii, în cronica lui Miron Costin (R. Theodorescu, *op. cit.*, p. 84). Luxul, fastul sclipitor al curții lui Vasile Lupu erau, desigur, impregnate de Orient: pentru Bandini această curte era „umbră a curții împăraților turci” (*Călători ...*, p. 332), remarcă cu atât mai firească pentru cei care vor fi știut că voievodul, ce fusese sprijinit de levantinii stambulioți și de anturajul sultanului Murad al IV-lea, purta chiar un sigiliu cu caractere turcești și în limbă turcă, care — conferindu-i privilegiul de a fi un „prieten” și nu, ca alții, un „servitor” al padișahului (E. Vitosu, *Les relations de la Moldavie et de la Valachie avec l'empire ottoman reflétées par le sceau du prince régnant | XVII^e — XIX^e*

siècles) în *Revue des études sud-est européennes* = RESEE, 1–2, 1967, p. 203) — îl desemna drept „Lupu voievodul hotarului Moldovei” (M. Dogaru, *Prințul sigiliu cu text în limbă turcă folosit de domnitorii români*, în *Revista muzeelor*, 6, 1970, p. 1532; trebuie remarcat, ca un semn al autonomiei Moldovei, că în chiar acest sigiliu cu caractere turcești capul de bour și crucea continuă să apară, făcînd astfel legătura cu celelalte reprezentări heraldice din mărturiile sfragistice ale timpului lui Vasile Lupu, foarte occidentalizate de data aceasta, precum sigiliul mare cu cască peste scut, din care coboară lambrechinuri, timbrată de o coroană închisă sau, mai ales, sigiliul mijlociu purtînd în cîmp un scut baroc cu cap de bour în centru: idem, *Sigiliile lui Vasile Lupu*, în *Revista muzeelor*, 1, 1971, p. 60–63). Acest Cînt îl găsim nu doar în decorul sculptat al fațadelor Trei Ierarhilor, nu doar în „cîniile” ce orna, către 1640, încăperile curții domnești din Iași, provenite din Asia Mică, de la Kutahya și Iznik (acestea fiind întîlnite și în reședința princiară de la Sárospatak în timpul lui Gheorghe I Rákóczi: C. Nicolescu, *Le Proche-Orient et la conception décorative de l'art roumain et de l'art balkanique*, în RESEE, 1, 1976, p. 18), nu doar în decorația broderiilor somptuoase cu caracter liturgic — precum epitafele, poalele de icoane și dverele din catifea verde și vișinie dăruite către 1638–1639 ctitoriei de la Trei Ierarhi (M. A. Musicescu, *Broderia medievală românească*, București, 1969, p. 18–19) —, ci în chiar portul, de o bogăție nemaivăzută, al membrilor familiei domnitoare. Mărturiile concrete pe care le avem în acest sens — cum ar fi prețioasele inele de aur masiv provenind din mormintele de la Trei Ierarhi, cel al doamnei Tudosca și cel al lui Ioan, fiul princiar, bijuterii ce poartă în cîmp coroana deschisă și capul de bour (C. Moisil,

mărturia cea mai prețioasă — pentru că hrănită dintr-o experiență de călătorii mai vastă, dintr-o familiarizare cu fastul, cu protocolul și pompa curților celor mai impregnate de etichetă și somptuos ceremonial din Europa — este aceea a nobilului polon Stanislaw Oświecim, umblat la Paris și în solie la Constantinopol, care cu doi ani înaintea lui Kemény îl descria pe Vasile Lupu în termeni foarte apropiați cuvintelor „evaluatoare” ale celui alt: „Măreția domnului era un lucru în adevăr vrednic de privit, întru toate era vrednic de admirație. Între altele avea pe dînsul o haină împodobită, atît de măreață, încît n-ai putea vedea una ca aceea nici la sultanul turc și nici la vreun alt monarh. Materia din care era croită, mi se pare că era /altembas/ (stofă turcească țesută cu aur în relief), pe care erau brodate în aur flori înalte de un deget; avea două perechi de nasturi (pafdale) de diamante splendide, se înțelege că erau de foarte mare preț. Haina era căptușită cu blană de samur, care desigur trebuia să fie potrivită cu restul”¹⁰.

Comparația cu alți monarhi, și în primul rînd cu padișahul, avea să se extindă și spre alte zone ale vieții aulice. Dacă rezervatul fiu al decanului de Canterbury, Robert Bargrave, găsea de lăudat în 1652 doar grajdurile princiare — pe care le socotea însă superioare celor, vestite, ale marilor duci ai Toscanei și ale regilor Angliei¹¹, ceea ce nu era deloc puțin într-o epocă de foarte mare grijă pentru aceste importante anexe ale vieții de curte, pretutindeni în Europa —, alți călători admiră o sferă a existenței aulice care aparține din plin, prin luxul și rafinamentul său, unei existențe baroce. Este vorba de interioare, de fastul sălilor de aparat decorate cu picturi și cu faianță în palatul ieșean, cu tapiserii, cu acele „tapetes inaurate” venețiene și flamande, menționate într-un inventar din 1603, în palatul de la Alba Iulia al lui Gabriel Bethlen¹², principele cu gusturi manieriste și baroce înconjurat de muzicieni și de comedianți italieni și spanioli, de ștucatori veniți din Europa centrală, de arhitecți italieni ca Agostino Serena, Giovanni Landi¹³ și Giacomo Resti, acesta din urmă lucrînd probabil, către 1619—1620, la palatul din Oradea, ornamentele cu reliefuri în stuc aurit înfățișînd cerbi, grifoni, lei heraldici, unicorni, gheparzi, elefanți, ghirlande și fructe¹⁴.

Sînt interioare în care întîlnim orologii, însemnele răbdător eizelate ale timpului ce fuge, motiv literar manierist și baroc prin excelență (nu întîmplător, poate, mai multe izvoare menționează după 1670 pe ceasornicarul francez al lui Gheorghe Duca, Gaspard Caillée¹⁵); interioare cu tavane

Două inele domnești, în *Cronica numismatică și arheologică*, 4—5, 1921, p. 23—24) sau vestitele broderii cărora le atribui un sens funerar, înfățișînd, din nou la Trei Ierarhi, tot pe înția soție a lui Vasile Lupu și pe vlăstarul său dispărut înainte de vreme (cea cu chipul domnului, bogată în perle, nu s-a mai păstrat), înveșmîntați în haine de catifea cu frunze de aur, haine de damasc imblănit, purtînd trandafiri și colane de aur, mărgăritare, cea dintîi, cel de-al doilea cu dolman cu flori, caftan de catifea cu flori de aur, brandenburguri și nasturi de aur, cușmă cu pene al cărei surguci e din pietre scumpe cu care e bătut și hangerul ținut la șold după moda „sarmatică” — sînt prelungite prin textele de epocă. Am în vedere mai ales pe cele datorate lui Marco Bandini, ierarhul catolic venit din Balcani care descrie atît interiorul palatului domnesc — constatînd că „pereții dinăuntru, îmbrăcați în covoare, tapiserii, draperii de mătase strălucind de aur și argint, înfățișează o maiestate oarecum regească a acestui principe” —, cit și, mai ales, fastul costumului domnesc identic celui pe care-l deslușim în urmele de fresce păstrate la Trei Ierarhi sau în abia amintitele broderii ale necropolei voievodale: Vasile Lupu „avea la haină bumbi în valoare de 100 000 de aurei. Doamna” — aici este vorba de a doua soție a voievodului, circaziana Ecaterina — „purta brățări, inele și colane strălucind de mărgăritare mari și rubine, valorînd mai bine de 400 000 de aurei” (*Călători* ... p. 328, p. 338). Acest fast era continuat, de altfel, în ambianța pe care și-o crea voievodul în călătoriile sale prin țară: „Domnul pune să i se întindă de obicei cinci corturi foarte mari de mătase strălucind de fir de aur, și să fie înconjurate de perdele de mătase, asemenea unor ziduri” (*ibidem*, p. 341).

¹⁰ *Ibidem*, p. 193. Nu mai puțin strălucit va fi fost fastul ce avea să-l înconjoare, în Țara Românească vecină, cîteva decenii mai tîrziu, pe „prințul aurului” Constantin Brîncoveanu, dacă judecăm după o parte a inventarului pe care domnul îl trimitea la Brașov și care amintea, parcă, de bogatele averi ale Movileștilor ajunse în Polonia: săbii turcești, frie de argint aurit, vase și narghilele cu porțelan și argint, vase de argint, cești eizelate la Augsburg, stofe și covoare persane, ceas de perete de argint, oglinzi venețiene, colane cu rubine, colane princiare cu diamante și rubine (V. Drăghiceanu, *Mormîntul lui Constantin Brîncoveanu Basarab voievod*, în *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, VII, 1914, p. 113). În afară de aceasta sînt cunoscute bine istoricilor de artă argintăriile liturgice de aspect baroc — lucrate îndeobște de meșteri ardeleni — ale voievodului: sfeșnice, potire, anafornițe, chivoturi, ferecături de carte (N. Iorga, „*Arginturile*” lui Constantin Brîncoveanu, în același volum, p. 97—110).

¹¹ *Călători* ..., p. 490.

¹² Gh. Sebestyén, V. Sebestyén, *Arhitectura Renașterii în Transilvania*, București, 1963, p. 93.

¹³ *Ibidem*, p. 111.

¹⁴ M. Țoca, A. Kovács, *Contribuții la cunoașterea palatului în stil Renaștere de la Oradea: reliefurile în stuc din secolul al XVII-lea*, în *Biharea*, 4, 1976—1977, p. 199—209, stucurile putînd aparține, după autori, lui Mathias Halasz și Conrad Fünk.

¹⁵ *Călători* ..., VII, p. 90, p. 222 (informația ne e dată de Vito Piluzzi și de Giovanni Battista del Monte Santa Maria).

pictate — cu motive și în tehnici mult prize în epocă barocă — dacă dăm crezare cultivatului Iacob Sobieski, fiul, născut la Paris, al regelui Poloniei și despresurătorului Vienei, care, primit în 1686 la curtea domnească din Iași de mitropolitul Dosoftei, vedea aici unele încăperi ce aveau zidurile și tavanul „pictate foarte meșteșugit cu flori mici, executate cu gingășie pe un fond de aur chinezesc”¹⁶; în sfârșit, interioare împodobite cu faianță multicoloră la care se referă și abia citatul vizitator de înaltă stirpe, dar și alții, înainte și după el, tot în legătură cu acest palat domnesc al Iașilor. De altfel, mi se pare extrem de instructiv a aminti, tocmai pentru demonstrarea alinierii foarte rapide a gustului românesc la noutățile zilei, modul în care această înclinare a secolului al XVII-lea pentru strălucirile multicolore s-a reflectat în încăperile palatului domnesc al voievozilor Moldovei: în anii '30—'40 ai veacului palatul era ornat cu faianța microasiatică, turco-persană, de la Iznik și Kutahya — consumind din plin cu etapa orientalizantă a artei cultivate în jurul lui Vasile Lupu —, o ceramică decorativă cu culori scinteietoare, cu tonuri de albastru, verde și roșu pe fond alb de îndepărtate înriuriri extrem-orientale, chineze (de unde și numele de „cinii” care se dă acestor ornamente din „casele” acum decorate de voievod, în cronica lui Miron Costin¹⁷); prin anii '50 locul faianței turești pare a fi fost luat, într-o oarecare măsură, de ceramica polono-lituană, descoperită de arheologi, ce răspundea unui gust orientat acum precumpănitor spre regatul de la miază-noapte¹⁸; prin anii '70 ai aceluiași secol exista deja în unele săli ale palatului din Iași faianța albastră din Țările de Jos, de mare vogă europeană prin produsele de la Delft sau prin imitații ale ei, menționată în 1677, în timpul lui Antonie vodă Ruset, de către secretarul soliei polone a lui Gninski, Michal Floryan Rzewuski, staroste de Helm, care a văzut aici o „odaie boltită cu zidurile acoperite cu pătrate mari albastre modelate în forma faianței olandeze”, solul regal fiind mai apoi „condus într-o altă odaie boltită, împodobită cu același fel de pătrate, unde se afla un covor, formind o draperie și o masă acoperită de asemenea cu un covor”¹⁹, imagine care, trebuie să convenim, ne trimite de îndată la aspectul unor interioare din pictura flamandă, olandeză, germană sau polonă contemporană.

La rindul său acest gust baroc pentru interioare a fost extrapolat la exterior, devenind un gust marcat pentru natură, pentru o natură concepută ca un autentic decor al arhitecturilor religioase sau civile, „rezidențiale”, ale timpului. O natură pe care o regăsim, timidă și surprinzătoare, drept fundal ușor italianizat — în care apar munți, ape, o barcă și o corabie — al unei foarte ortodoxe icoane a „Sf. Paraschiva” oferită de cărturarul-mitropolit al Țării Românești Ștefan, către mijlocul secolului al XVII-lea, în timpul lui Mihnea al III-lea, unei biserici din Vilcea, aceea de la Bălănești-Rîmești²⁰. O natură, de asemenea, ordonată artificial în grădini „all'italiana” știute la Tirgoviște încă la finele veacului al XVI-lea, după mărturia genovezului Sivori, iar în Transilvania curînd după 1600, întilnită în Moldova după 1670, cînd știm că o galerie a palatului din Iași avea „o ieșire la o grădină între ziduri după moda italienească”²¹, spre a cita din nou pe acel deja amintit vizitator polon al curții lui Antonie Ruset. Același Ruset căruia, de Crăciunul anului 1676, fiii lui Miron Costin, „străluciții Costini”, într-un discurs meșteșugit în limbă polonă cu titlul latinesc, „i-au oferit un /labirint/ închinat în lauda numelui său” („Eidemque obtulerunt labyrinthum in laudem nomini eius adscriptum”); era un discurs care, dincolo de referirile livrești la antichitate și dincolo de cele privitoare la binefacerile pașnicei viețuiri — la cîteva luni după încheierea unei efemere păci între Poartă și Polonia, la Zurawna, în octombrie al aceluiași an — întovărășea, pe cît se pare, tocmai o scenografică aranjare peisagistică a unei grădini, pe care o interpretez ca o aluzie la numele „floral” al neamului Rusetesc a cărui stemă avea să fie tocmai un vas cu flori: „Și deoarece în timp de pace este obiceiul ca regii

¹⁶ *Ibidem*, p. 425.

¹⁷ M. Costin, *Opere*, ed. P. P. Panaitescu, București, 1958, p. 119: „au făcut ca de iznoavă și curțile cele domnești în Iași, casele cele cu cinii”; cf. R. Theodorescu, *op. cit.*, p. 86, nota 129.

¹⁸ *Ibidem*, p. 86, nota 128.

¹⁹ *Călători* ..., p. 335; de altfel, în acei ani moda olandeză pare a fi fost și în aceste părți de lume însemnată de vreme ce la plecare, făcînd daruri, solul Gninski i-a trimis logofătului — pe atunci Miron Costin cronicarul — „două pahare aurite și o solniță mare olandeză de bufet”, în timp ce alți boieri primeau „haine de stofă franțuzească”.

²⁰ Al. Efremov, *Primul peisaj de concepție occidentală în pictura de icoane din Țara Românească*, în *Revista muzeelor și monumentelor. Seria monumente istorice și de artă*, 1, 1974, p. 69—74. Acest „vlădică” Ștefan I, păstorind în Țara Românească între 1648—1653 și 1656—1668 este — nu întîmplător, probabil — același cu purtătorul unei steme eclesiastice de aspect occidental baroc — în care apar un scut cu mitră, pălărie eclesiastică din heraldica catolică, ingeri, lambrechinuri etc. — imprimată în „Îndreptarea legii” din 1652, amintind de stemele unui mitropolit de origine română din capitala barocului slav, vestitul Petru Movilă de la Kiev.

²¹ *Călători* ..., loc. cit.

și domnii să se desfete în frumusețea grădinilor : /regii petrec timpul de pace în grădini, războiul în tabere/, deci și noi, pentru petrecerea plăcută a prealuminatei măriei tale, *am sădit și am ridicat prin plante agățătoare o grădină a lui Apollo în patru colțuri după îndemnarea noastră* (s.m.), în care, cînd pe lingă muzele din Helicon, Dianele vor duce horele lor dănțuitoare, și oriunde se va întîmpla să fie cu dansurile lor, peste tot vor găsi și vor cînta slava numelui tău”²². Erau, reduse aici doar la o expresie scenografică barocă, desigur, grădini aidoma celor văzute de Del Chiaro, secretarul florentin al lui Brîncoveanu, la curtea acestuia sau în jurul reședințelor sale din cîmpie precum Mogoșoaia, Obilești și Potlogi — autentice locuri de arhitectură rezidențială rînduite într-un fenomen european amplu al sfîrșitului de secol XVII și începutului de secol XVIII²³ —, grădini adăpostind fin-tini, chioșcuri, foișoare și prelungite într-un peisaj el însuși regizat, cu perspective pline de o poezie nebănuită²⁴.

Din toate aceste gusturi baroce pînă aici enumerate — semne ale unui stil de viață ce nu se deosebea fundamental, în resorturile sale lăuntrice și în expresia sa exterioară, de restul civilizației europene a secolului al XVII-lea — s-au născut la rîndu-le unele atitudini baroce dintre care cea mai însemnată și, poate, cea mai rar menționată de istoricii de artă — pentru că în aparență era legată mai mult de sfera politicului — a fost *atitudinea monarhică sprijinită pe prestigiul istoriei*. Era o atitudine întîlnită mai ales la „oamenii noi” ajunși în scaunul voievodal — la un Vasile Lupu, al cărui model monarhic fusese Radu Mihnea, cel sub care își începuse ascensiunea, sau la un Gheorghe Duca pentru care, la rîndu-i, Vasile Lupu devenise un „tată spiritual” și un model ce trebuia imitat după cum ne lasă să o înțelegem limbajul monumentelor atunci ridicate și cel al cărților atunci tipărite²⁵ —, ca și la acei domni legați încă, direct sau numai indirect, de marile dinastii românești medievale, de la Radu Mihnea și de la Movilești, la Șerban Cantacuzino și la Constantin Brîncoveanu, „noul David”, „noul Ptolemeu” sau „noul Constantin” al textelor de epocă²⁶. O atitudine descifrată lesne în titulaturi, în steme, în unele legende chiar, cultivate în mediile princiare; deslușită în imagini fictive sau reale de strămoși, împodobind bisericile muntenești și oltenești ale secolului al XVII-lea final — vestita galerie de portrete din pronaosul bisericii mănăstirești de la Hurezi înfățișînd pe Basarabii din secolul al XV-lea și din cel de al XVI-lea, atît de îndepărtați în timp și spiță genealogică de Constantin Brîncoveanu precum Laiotă și Neagoe, sau alte multe tablouri votive din ctitorii brîncovenești unde, mai cu seamă, Matei Basarab este adesea, din felurite pricini, prezent — sau, în secolul al XVIII-lea, manuscrise isorice cu caracter genealogic aflate în palatul domnesc al lui Constantin Mavrocordat de la Iași, ce trebuiau ornate, se pare, cu chipuri desenate ale

²² M. Costin, *op. cit.*, p. 328–329, p. 441–442; stema Rușeștilor pare a fi figurat deja în secolul al XVII-lea deasupra ușii de intrare a casei conacului de la Pribești-Vaslui, în timpul ctitorului care a fost însemnatul boier Iordache Rușet, fiul lui Constantin Cuparul, cel mai bogat om al Moldovei în jurul lui 1700 (R. Rosetti, *Note genealogice și biografice despre familiile Buluș și Rosetti foști proprietari ai moșiei Bohotinului*, în *Analele Academiei Române. Memoriile Secțiunii istorice*, s. II, t. XXVIII, 1905–1906, p. 477). În diploma din 1733 prin care Neculai Rușet postelnicul, fiul lui Iordache Rușet și soț al Ancuței, fiica lui Constantin Brîncoveanu, primea de la Habsburgi titlul de conte al imperiului, stema prezintă un scut în care apare de două ori capul de bour al Moldovei și vasul de flori al Rușeștilor sau Rosetteștilor (informație M. Stephănescu); pentru acest „labirint” vezi C. Velculescu, *Eléments de baroque dans l'histoire de Roumanie de la fin du XVII^e et du début du XVIII^e siècle*, în *Synthesis*, V, 1978, p. 124–125 și C. Livescu, *Scene din viața imaginară*, București, 1982, p. 237 și urm.

²³ Asemenea tipuri de reședință secundară — „Lustschloss”, „maison de plaisance” —, întîlnite la începutul secolului al XVII-lea și în Transilvania — la Făgăraș, de pildă (Gh. Sebestyén, V. Sebestyén, *op. cit.*, p. 108) — erau, de fapt, contemporane cu mult mai celebrele arhitecturi rezidențiale ce se ridicau acum pe întregul continent, de la Karlsruhe la Peterhof.

²⁴ A. Vasiliu, *Peisaj și grădini brîncovenești*, în *Arta*, 6, 1981, p. 26–28, aici remarcîndu-se și numărul foarte mare de grădinari pe care voievodul îi întreținea la București și la Tirgoviște.

²⁵ Dacă reluarea, la biserica mănăstirii Cetățuia — cu unele inovații și cu unele simplificări formale — a prototipului prestigios pe care l-a reprezentat în Iași secolului al XVII-lea biserica mănăstirii Trei Ierarhi este un fapt evident, voi aminti și împrejurarea că în paginile unei cărți ieșite în 1682 din teascurile tiparniței grecești din același așezămînt ctitorit de Duca — este vorba de „Întîmpinare în contra primatului papei” a lui Nectarie al Ierusalimului —, cunoscutul ierarh ierosolimitan Dositei Notaras compara pe stăpînul Moldovei și al Ucrainei Gheorghe Duca, pentru merite culturale notabile și în spiritul encomiastic al timpului, cu Alexandru cel Mare, lui Vasile Lupu, ilustrul predecesor venit tot dintr-un neam balcanic și obscur, revenindu-i — tot din pricini ținînd de istoria culturală și confesională, de lupta contra „creticilor” — apelativul de „nou Filip”, regalul tată al marelui cuceritor macedonean din antichitate (I. Bianu, N. Ildoș, *Bibliografia românească veche. 1508–1830*, I, București, 1903, p. 252–254).

²⁶ *Ibidem*, p. 350–351, p. 366, p. 380, p. 419, p. 432, p. 450, p. 471–472.

voievozilor Moldovei, în anul 1743, de către pictorul genevez Jean Etienne Liotard ²⁷. Erau, de fapt, acești antecesorii, strămoșii pe care un Dosoftei mitropolitul îi evoca, stereotip dar pătruns de sentimentul istoriei țării sale, către 1680–1690, într-al său „Molitvelnic de-nțales” — știut azi și sub numele modern de „Poema cronologică” —, de la Dragoș vodă, Alexandru cel Bun și Ștefan cel Mare până la Antonie Ruset, Gheorghe Duca și Constantin Cantemir ²⁸.

Ne aflăm, astfel, în fața unei atitudini „istoriste” a veacului al XVII-lea, prelungită și în secolul următor, cu nu puține paralelisme în mediile cultivate, nobiliare, ale unor civilizații învecinate spațiului românesc : o atitudine regăsită — chiar dacă altfel exprimată — în cazul aristocrației poloneze ce-și conturase deja doctrina bine știută a „sarmatismului” din timpul regilor dinastiei Vasa mai ales ²⁹, sau în cel al nobilimii ungare din vremea unor principii ai Transilvaniei ca Ștefan Bocskai, Gabriel Bethlen și Gheorghe I Rákóczi, afirmind „scitismul” sau „hunismul” magnaților ³⁰, ambele aceste doctrine cu iz mitic și haină exotică orientalizantă ³¹ născându-se în epoca unor crize determinate de sfîșieri lăuntrice, de amenințări sau de cuceriri străine (epoca „potopului” în cazul polonez, prăbușirea regatului maghiar în cel de-al doilea), căutarea unor rădăcini istorice îndepărtate și fictive ale nobililor din Europa est-centrală jucînd aici rolul unui factor de compensație. Mai mult, se poate spune că în acea vreme în Europa, în chiar statele de puternică organizare politic-dinastică, cu tradiții culturale venerabile, „istorismul” și cultivarea amintirii strămoșilor iluștri ai unor strălucite dinastii erau un fapt la ordinea zilei : mi se pare, de pildă, întru totul plin de o semnificație ce îndeamnă la o privire comparată, faptul că în vremea în care un Șerban Cantacuzino, iar mai apoi un Constantin Brîncoveanu, proclamau prin arhitectura Cotrocenilor sau prin pictura Hurezilor legătura lor cu „vechii Basarabi”, în chiar Parisul lui Ludovic al XIV-lea — autentic model de suveranitate monarhică în epocă barocă — biserica Invalizilor era decorată, după 1677, întru o aceeași finalitate ideologică, cu medalioane unde erau reprezentați precursorii vestiți, direcți și indirecti, ai Burbonilor, de la Clovis, Dagobert și Carol cel Mare, la Filip August și Ludovic al IX-lea ³².

Cît despre latura dinastică a amintitei atitudini monarhice românești a secolului al XVII-lea, voi aminti doar că ea a implicat de fiecare dată, exprimată prin toate artele ce concureau în realizarea unei ctitorii domnești, fastul cîte unei noi biserici-necropolă menite a deveni simbolul cîte unei noi dinastii ³³, monument a cărui înălțare debuta, de obicei, la începutul fiecărei domnii mai importante ce a manifestat atare velenități, de la Trei Ierarhii lui Vasile Lupu (1639) la Cotrocenii lui Șerban Cantacuzino (1679) și la Hurezii lui Constantin Brîncoveanu (1691).

²⁷ Pentru bibliografie și pentru chestiunea preocupărilor genealogice ale Mavrocordaților, vezi studiul meu : *Cifina „oameni noi”, clitori medievali*, în *Itinerarii medievale*, București, 1979, p. 88 ; mai recent, cu noi detalii semnificative, vezi R. Niculescu, *Jean-Etienne Liotard à Jassy, 1742–1743*, în *Genava*, XXX, 1982, p. 151–152. În palatul de la Mogoșoaia fuseseră pictate, în același al XVIII-lea veac, imagini ale voievozilor Țării Românești precursori ai lui Constantin Brîncoveanu, văzute încă de Franz Joseph Sulzer după războiul ruso-turc din 1769–1774. Ținînd de un „istorism” similar oglîndit în plastica timpului, voi semna și acele albume de cert provincialism artistic, create în mediile săsești ardelenice de la sfîrșitul secolului al XVII-lea și de la începutul celui de-al XVIII-lea, purtînd imaginile în acuarelă ale unor voievozi și principii ai Transilvaniei de la Ioan Zăpolya și Ștefan Báthory la Sigismund Báthory, de la Ștefan Bocskai și Gabriel Bethlen la Gheorghe al II-lea Rákóczi și Mihail Apafi (G. Cenner – Wilhelmb, *Utilisation de modèles iconographiques et stylistiques dans l'art du portrait en Hongrie au XVII^e siècle*, în *Acta historiae artium*, 1–2, 1976, p. 117–132).

²⁸ I. Bianu, N. Hodoș, *op. cit.*, p. 265–266 ; cf. Al. Elian, *Dosoftei, poet laic*, în *Contemporanul*, 21, 1967, p. 3.

²⁹ J. Michalski, *Le sarmatisme et le problème d'eupéisation de la Pologne*, în *La Pologne et la Hongrie aux XVI^e–XVII^e siècles*, ed. V. Zimányi, Budapesta, 1981, p. 113–120.

³⁰ K. Péter, *Das skytische Selbstbewußtsein des ungarischen Adels*, în același volum, p. 121–133.

³¹ A. Petneki, *Oriens in Occidente. Ungarn und Polen als exotisches Thema in der Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts*, în același volum, p. 145–149.

³² L. Hauteceur, *Les Invalides. Trois siècles d'histoire* (extras), Paris, 1974, p. 36. Adaugîmprejurarea că tot în Occidentul catolic, în Spania aceluiași „veac de aur”, palatele nobiliare aveau îndeobște o galerie specială — „Salón de Linages” — adăpostind portrete ale strămoșilor, ale suveranilor, ale unor personaje faimoase din istoria „națională” (J. Gallego, *Vision et symboles dans la peinture espagnole du Siècle d'Or*, Paris, 1968, p. 210). De notat este și faptul că în aceeași vreme, în Germania de pildă, preocupările genealogice se generalizează și încep chiar să capete un caracter științific : A. Schröcker, *Die deutsche Genealogie im 17. Jahrhundert zwischen Herrscherlob und Wissenschaft. Unter besonderer Berücksichtigung von G. W. Leibniz*, în *Archiv für Kulturgeschichte*, 2, 1977, p. 426–444.

³³ R. Theodorescu, *op. cit.*, p. 62–65.

Aceiași — și încă cîțiva alții — au fost voievozii veacului al XVII-lea care au cultivat, în forme ale vizualului și prin diferite alte acte culturale ale domniei lor, descendența directă din „întemeietorii de țară”, din Basarabi de pildă³⁴ — un Radu Mihnea, un Mihnea al III-lea, un Constantin Brîncoveanu și încă înaintea lui un Șerban Cantacuzino, care a imitat la Cotroceni, de la plan pînă la detalii ale ciopliturii în piatră, faimoasa ctitorie a lui Neagoe Basarab de la Curtea de Argeș mai veche cu un secol și jumătate —, sau chiar descendența lor dintr-un Bizanț ilustru dar dispărut de multă vreme: este din nou cazul lui Șerban Cantacuzino cel a cărui pretinsă descendență paternă din Cantacuzinii imperiali bizantini era afirmată în texte și în steme, cel care avea „și gîndul și gătirea . . . să fie el împărat în Țarigrad” după spusa lui Neculce³⁵, cel ce patronase apariția la Veneția, în 1687, în tipografia lui Nicolae Glyky, a „Bibliei” grecești³⁶ menite întregii lumi orientale și mediteraneene ortodoxe, același Șerban vodă ai cărui urmași au navigat în plină ficțiune genealogică și heraldică barocă cu acel „Ordin Constantinian al Sf. Gheorghe”, recunoscut ca atare în 1735 de împăratul Carol al VI-lea la Viena și avînd în frunte pe Radu-Rudolf Cantacuzino, fiul ultimului

³⁴ Un caz aparte, neîntîlnind în tipologia princiară barocă dar ilustrînd o aceeași dorință a veacului al XVII-lea românesc de a se raporta la trecutul voievodal este cel al lui Matei Basarab. Creația culturală din epoca domniei acestuia a fost, într-adevăr, subordonată — din rațiuni asupra cărora îmi propun să stăruiesc cu alt prilej — cîtorva idealuri majore ale timpului între care, cu siguranță, „istorismul” a fost cel mai caracteristic, exprimînd o adevărată ideologie a Țării Românești, plină de interes și cu altă mai explicabilă în epoca unui reflux al luptelor antiotomane. Voievodul care putea să pară, în 1613, rezidentului imperialilor austrieci la Stambul, „un alt Mihai voievod” („und schier ein anderen Michael Waywoda halten”, vezi E. de Hurmuzaki, *Documente privilegiate la istoria românilor*, IV, 1, București, 1882, nr. 598, p. 671) și care voia să lase urmaș la tron pe Mihai, fiul lui Nicolae Pătrașcu și nepotul de fiu al omonimului unificator al românilor (N. Iorga, *Histoire des roumains et de la romanité orientale*. VI. *Les monarques*, București, 1940, p. 111–112, p. 124, p. 148, p. 251) era, cu siguranță — și ca atare le apărea contemporanilor — un sprijinitor al ideii de cruciadă (T. Gemil, *Țările române în contextul politic internațional (1621–1672)*, București, 1979, p. 114). Și în această ipostază el era un demn continuator al înaintașului său — și el descendent din Craiovești — Radu Șerban, unul dintre exponenții de frunte ai „militantismului muntenesc” antiotoman al secolului al XVII-lea reprezentat mai apoi tocmai de un Matei Basarab sau de un Mihnea al III-lea, voievod înrudit cu urmașii imediați ai lui Mihai Viteazul — cu abia amintitul Nicolae Pătrașcu, în speță —, aliat al imperialilor și participant direct, la Viena, în 1619, la infiriparea solemn-spectaculoasă a ceea ce avea să fie un zadarnic proiect de cruciadă al Europei catolice împotriva Semilunii, întrupate în acea „militia christiana” pe care o inițiasc, odată cu un „Ordin al Imaculatei Concepțiuni”, Charles II de Gonzague, duce de Nevers (E. Georgescu, *Trois princes roumains et le projet de croisade du duc de Nevers*, în *Revue Historique du Sud-Est Européen*, 10–12, 1934, p. 337–341; T. Holban, *Un plan de cruciadă din inițiativă românească*, în *Revista istorică*, 1–3, 1935, p. 105–108; C. Gölner, *Prezența domnilor români în „militia christiana”*, în *Revista istorică*, 7–12, 1943, p. 215–228; idem, *Beziehungen der rumänischen Wojewoden Radu Șerban, Nicolae Petrașcu und Gaspar Gratiani zur „Milice phrétienne”*, în *RESEE*, 1, 1968, p. 71–83). Protector cultural — tocmai în acest spirit de apărare al unei ortodoxii amenințate în vremea Turcocrăției — al creștinilor balcanici

de la Athos, din Bulgaria și din Serbia (C. C. Giurescu, *Două ctitorii ale lui Matei Basarab în Bulgaria*, în *Revista istorică română*, XI–XII, 1941–1942, p. 390–391; D. Giurescu, *Maitres orfèvres de Kiprovac en Valachie, au XVII^e siècle*, în *RESEE*, 3–4, 1964, p. 470; S. Anuichi, *Relații bisericești româno-srbe în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea*, în *Biserica Ortodoxă Română*, 7–8, 1979, p. 886, p. 897–899), Matei Basarab a marcat timpul său, în primul rînd, printr-o orientare „națională” și tradițională, ideologia domniei sale ancorîndu-se în „miturile istorice” ale Țării Românești: cel al „descălecătului” — de unde voga personajului legendar, „întemeietor de țară”, care a fost Negru Vodă — și cel al „noului Basarab” care a fost Neagoe, din care Matei descindea dealtminteri. Ceea ce s-ar putea numi, fără teamă de greșeală, „ideea basarabescă” a domniei lui Matei Basarab a răzbătut în predoslovii și stihuri — uneori datorate învățatului cărturar care era cumnatul voievodului, Udriște Năsturel — ale unor cărți slavone atunci imprimate în tipărișele întemeiate — coincidență deloc întîmplătoare — în chiar mănăstirile legate de trecutul medieval basarabesc, la Cimpulungul lui Nicolae Alexandru, la Govora și Dealul lui Radu cel Mare, precum „Molitvelnicul” din 1635, „Antologhionul” din 1643, „Evangelhialul” din 1641 (I. Bianu, D. Simonescu, *Bibliografia românească veche . . .*, IV, București, 1944, p. 181; I. Bianu, N. Ildoș, *Bibliografia românească veche . . .*, p. 129, p. 132, p. 145), ca și în acțiuni ctitoricești ale voievodului, pline de semnificație, precum refacerea așezămintelor Craioveștilor și ale lui Neagoe Basarab de la Athos (R. Crețeanu, *Traditions de famille dans les donations roumaines au Mont Athos*, în *Etudes byzantines et postbyzantines*, I, București, 1979, p. 139, p. 146–147; cf. idem, *Danii făcute de Craiovești și de craioveni la Locurile Sfinte și la Muntele Athos*, în *Mitropolia Olteniei*, 7–8, 1975, p. 526). sau din Țara Românească, la Curtea de Argeș, Brîncoveni, Sadova, Craiova.

³⁵ *Cronica lui Ion Neculce copiată de Ioasaș Luca. Manuscrisul „Mihail”*, ed. Z. Mihail, P. Mihail, București, 1980, p. 38: „Pentru că Șerban-vodă avea bună nedejde că va dezbate toată creștinătatea /a/ din Țarigrad încoace de supt mina turcilor” . . . „Și gîndul și gătirea lui Șerban-vodă era să fie el împărat în Țarigrad”; pentru reflectarea acestei ideologii în heraldica timpului, vezi D. Ionescu, *Șerban Cantacuzino et la restauration byzantine. Un idéal à travers ses images*, în *Etudes byzantines . . .*, p. 239–267.

³⁶ V. Cîndea, *Răzîunea dominantă. Contribuții la istoria umanismului românesc*, Cluj-Napoca, 1979, p. 170, p. 185.

Cantacuzin domnesc din Țara Românească, Ștefan, și nepotul de frate al celui dintâi voievod muntean din acest neam, Șerban ³⁷.

O concluzie la paginile acestea, ce ar putea prefața o posibilă istorie a gustului românesc din epoca premodernă, se impune. Gusturile și atitudinile menționate, în esența lor aparținătoare modului de viață baroc, au determinat la rîndul lor — sau au ușurat în bună măsură — o creație artistică barocă în haină românească, cercetată pînă acum, după opinia mea, incomplet și exclusiv din punctul de vedere al unor influențe formale ale barocului plastic occidental și central-european în arhitectură, pictură, gravură sau „artele minore”: o creație pe care, în alt loc, am încercat să o definesc deja drept aparținînd unui „baroc ortodox postbizantin” ³⁸, în cea mai mare măsură ilustrat de cea mai importantă etorie ieșeană a lui Vasile Lupu și, în general, de prima etapă a domniei acestuia. Am înțeles prin acest baroc local un „stil al artelor plastice” — spre a cita din încercarea-mi de definire a acestui moment de artă românească din secolul al XVII-lea în ceea ce are el mai reprezentativ — „ce reunește modalități felurite ale repertoriului decorativ balcanic și islamic, în slujba propagandei vizuale a unei autorități cu veleități monarhice, un baroc caracterizat, către 1640 — ea și acela, strict contemporan dar altfel exprimat, al catolicismului roman și al prelungirilor sale foarte pure către Europa est-centrală —, prin profuziunea materialului scos în relief, de la cioplitura aurită în piatră și lemn la eizelura în metal prețios și prin fuziunea într-o aceeași operă de artă a mai multor meșteșuguri artistice (arhitectură și sculptură, orfăurărie, pictură și broderie)” ³⁹.

Era, acesta, un „baroc ortodox postbizantin” care reprezenta stilul figurativ dominant al epocii — și care, în diferite variante, cu ecouri ale barocului Orientului, avea să caracterizeze și sfîrșitul de secol al XVII-lea muntenesc și secolul al XVIII-lea moldovenesc —, întruchipînd o sensibilitate ce răspundea în sfera creației literare acelor opere ce nu au fost străine nici ele de contaminări baroce importante — în Moldova mai cu seamă, de la cei doi Costini, Miron și Nicolae, la Dosoftei și la Cantemir —, iar pe planul mai larg al valorilor spirituale, la ceea ce a fost definit mai de mult drept „umanismul ortodox” sau „raționalismul ortodox” ⁴⁰, reprezentînd, în secolul al XVII-lea și într-o bună parte a celui de-al XVIII-lea, premisa esențială a civilizației românești întru totul moderne.

Aici se descoperă de fapt, mi se pare, sensul istoric a ceea ce ar putea fi denumit metaforic fără complexe și fără exagerări de nici un fel, „barocul de după Bizanț”.

GOÛTS ET ATTITUDES BAROQUES CHEZ LES ROUMAINS AU XVII^e SIÈCLE. NOTES LIMINAIRES

RÉSUMÉ

Concevant le baroque en tant que style de vie, l'auteur fait ressortir, au niveau princier moldave, valaque et transylvain parfois, les goûts dominants du XVII^e siècle, illustrés par les monuments et les textes.

Après avoir énuméré les cinq sources du baroque artistique du XVII^e siècle en Moldavie et en Valachie (polonaise, ukraino-russe, italienne, transylvaine, constantinopolitaine), on insiste sur

³⁷ D. Ionecu, *op. cit.*, p. 249; cf. A. Pippidi, „Fables, bagatelles, impertinences”. *Autour de certaines généalogies byzantines des XVI^e–XVIII^e siècles*, în același volum, p. 283–292 (studiu reluat în volumul *Hommes et idées du Sud-Est européen à l'aube de l'âge moderne*, București — Paris, 1980, p. 270–280).

³⁸ R. Theodorescu, *Portrete brodate și interferențe stilistice în Moldova epocii lui Ieremia Movilă și a lui Vasile Lupu*, în *Itinerarii medievale*, p. 162; idem, *Manierism...*, p. 86, p. 88.

³⁹ *Loc. cit.*

⁴⁰ Termenul poate fi întîlnit, de exemplu, la Al. Dușu, *Umaniști români și cultura europeană*, București, 1974, p. 123, ca și în alte studii ale autorului. Pentru aceeași chestiune vezi și studiile lui V. Cîndea reunite în volumul mai sus citat. În acest sens, adaug conceptul de „umanism baroc” găsit în unele încercări de teoretizare pe marginea fenomenului plastic sau literar al secolului al XVII-lea (A. Dobjanschi, V. Simion, *op. cit.*, p. 97; V. S. Constantinescu, *Considérations sur le baroque roumain*, în *Cahiers roumains d'études littéraires*, 1, 1978, p. 4–13), concept care adună laolaltă doi termeni situați în planuri diferite, dintre care cel dintîi, aparținînd istoriei culturale mai largi, își subsumează pe cel de-al doilea aparținînd sferei artistic-literare propriu-zise,

l'« esthétique de compromis » d'un art situé entre l'Orient turco-persan et l'Occident de la Renaissance tardive, du maniérisme et du baroque, sur la coexistence de goûts très divers — et même contradictoires —, sur le penchant vers l'exotisme, les apparences, les couleurs de majesté, les façades rhétoriques, les contrastes, les détails, tout cela appartenant à une civilisation sise sous le signe du sensoriel et du tactile. On relève, exemples à l'appui, le goût du siècle pour le faste et surtout pour les richesses provenant du monde turc, le principal repère de la splendeur, des cortèges, des palais et des costumes devenant pour les princes et les nobles roumains, ainsi que pour leurs contemporains polonais et hongrois, la cour du sultan de Stamboul. Le rôle croissant des intérieurs d'apparat — parfois très up to date, tels ceux du palais princier de Jassy —, la place très importante tenue par les jardins — aux lointains échos dans les textes mêmes ou bien dans la peinture religieuse — appartiennent également à une sensibilité située déjà à l'orée de l'âge moderne.

Les goûts baroques mentionnés furent accompagnés par certaines attitudes nouvelles dont la plus importante est considérée être l'attitude monarchique appuyée sur le prestige de l'histoire, telle qu'elle fut illustrée par certains « modèles » princiers de l'histoire roumaine du XVII^e siècle (Radu Mihnea, Vasile Lupu, George Duca, Șerban Cantacuzène, Constantin Brîncoveanu). C'est une attitude mise en évidence par les monuments et les textes contemporains, soulignant d'autant plus le sens historique de ce que l'on pourrait nommer le « baroque après Byzance ».

PICTURA MURALĂ BRÎNCOVENEASCĂ (II). ARTA PORTRETULUI

ANCA VASILIU

Potențialul de expresivitate al artei brîncovenești a făcut posibilă intruchiparea în *reprezentarea figurii umane* a uneia din cele mai tîdide și mai sensibile imagini ale idealului spiritual al epocii. Interesul pentru redarea chipului, esențial în viziunea iconică bizantină, devine, în acest moment tîrziu al moștenirii tradiționale, în care semnificațiile adînci, de ordin teologic, erau aduse tot mai aproape de reacțiile imediate ale psihicului uman, deopotrivă un prilej de a realiza o stilizare proprie în limitele unui repertoriu relativ restrîns de trăsături variabile, dar și un efort de a dubla limbajul formelor cu un dialog interior, în care profilul sensibil al fiecărui personaj capătă comentariul specific al artistului, nu numai ca manieră picturală, dar și ca atitudine umană. Diferitele fațete ce alcătuiesc „arta portretului” în pictura brîncovenească se dezvoltă în egală măsură din compoziția trăsăturilor la figurile de sfinți, uneori cu o repetiție de formulă care, de la un zugrav la altul, devine nu simplă stereotipie, ci o adevărată „manieră” în redarea chipului „la modă” al epocii, și din compozițiile cu portrete propriu-zise în tablourile votive, în care transpare aceeași configurație generală și unde accentele portretistice necesare în recunoașterea oamenilor vremii apar temperate de o inevitabilă „corecție” idealizantă. Totuși, în ciuda unor modele comune puse în circulație în epocă de prestigiul unor maștri și a unor ansambluri de picturi devenite exemplare, se pot descifra, în realizarea figurilor, ca și în compozițiile scenice, spațiale¹, nuanțele stilistice proprii fiecărui zugrav, constituite într-o tipologie caracteristică a personajelor, vizibilă la analiza comparativă, de la o scenă la alta, sau în frizele cu medalioane și în registrele cu sfinți militari sau asceți, în cîteva din bisericile pictate de aceeași echipă de meșteri. Dar ceea ce caracterizează pictura brîncovenească, conferindu-i o remarcabilă unitate de stil, este „profilul” sensibil al figurilor și interiorizarea vădită în gesturi și pe chipuri, în care armonia, calmul și seninătatea de esență tradițională se nuanțează cu rafinamentul unei vagi melancolii, cu o accentuare a grației, a eleganței efeminate, o „morbidezza” tipică marilor stiluri tîrzii.

Definiția cea mai izbutită a „chipului” specific brîncovenesc, privit din perspectiva gustului și a modei epocii, o aflăm în figurile de sfinți și arhangheli pictate de Constantinos. Sfințul Nestor în paraclisul domnesc de la Tirgoviște, în friza inferioară de pe peretele nordic (fig. 1), pe spada căruia se află semnătura ce dă certitudine atribuției, exprimă blîndețe și o grăcilitate prețioasă a gesticii, subliniind mai degrabă importanța citirii inscripției decît apartenența sa la teoria de sfinți militari. Nici atitudinea arhanghelului Mihail (la Hurez și Tirgoviște — fig. 2, 3) nu impune printr-un aspect sever, războinic. Chipurile rotunde sau ușor ovalizate sînt dominate de arcuirea prelungă a ochilor, a căror adîncire, subliniată de umbra inferioară, dă un aer de tristețe inexplicabilă, de *trăire melancolică* într-un tărîm aflat dincolo de universul sentimentelor umane. Figurile feminine, fără să sporească tonul de blîndețe și de grație deja efeminată, au o frumusețe specială a chipului tînăr, o frăgezime

¹ Pentru analiza compozițiilor și a ordonării spațiale speci-

fice a picturii brîncovenești a se vedea prima parte a studiului nostru.



Fig. 1. Sfintul Nestor, Tirgoviste, naos (foto : Doina Rădulet).



Fig. 2. Arhanghelul Mihail, Hurez, biserica mare, naos (foto : Ion Miclea).



Fig. 3. Arhanghelul Mihail, Tirgoviste, glaful intrării in naos (foto : Anca Vasiliu).

a volumelor pline, rotunjite dintr-o plăcere aproape senzuală a penelului, și același aer comun de melancolie, subliniat de accentul puternic de umbră al buzei inferioare. Pictate de cele mai multe ori din trei sferturi, capetele au o mișcare de răsucire care se compune cu aplecarea elegantă, meditativă, ce impune întregului chip stilizarea în volute a suprafețelor și a volumelor. Ductul arcuit conferă registrelor un ritm interior vag dansant, armonizînd într-o căutată mișcare de cortegiu înșiruirea, altfel monotonă, a personajelor. Expresia supremă a frumuseții chipurilor pictate de Constantinos credem că se află în registrul sfintelor din galeria cafasului de la Tîrgoviște (fig. 4,5). Ca și în unele medalioane înfățișînd patriarhii Vechiului Testament, pe coloanele din pronaosul de la Hurez



Fig. 4. Sfinta Kasdo, Tîrgoviște, cafas (foto Anca Vasiliu).



Fig. 5. Sfinta Pulheria, Tîrgoviște, cafas (foto : Anca Vasiliu).



Fig. 6. Sfintul Veniam, Hurez, biserica mare, pronaos (foto : Anca Vasiliu).

(fig. 6), figurile au noblețea rafinată a unei tristeți reținute, a cărei dominare interioară sporește inexprimabilele tensiuni lăuntrice.

Configurația specială a chipurilor, maniera picturală a zugravului grec, se naște dintr-o tratare specifică a volumelor în cadrul succesiunii de tonuri impuse de tehnică. Senzația de învăluire a „reliefurilor” rotunde și de adîncire expresivă a trăsăturilor e obținută prin menajarea mai puțin gene-

roasă ca pînă atunci, în tușă, a umbrelor în plasma de fond. Chipul pare ivit spontan din mișcarea tonului de proplasmă deschis, care urmărește riguros părțile luminate ale formelor anatomice. El poate rămîne în acest stadiu suficient de sugestiv în figurile din registrele superioare, sau, în locurile mai vizibile, el e accentuat printr-o linie care conturează ochii evidențiindu-i și delimitează fața, rotunjind-o. La aceasta se adaugă nuanțarea modelajului, „îndulcirea” chipului (după o expresie care revine frecvent în erminii), prin tranziții pierdute și laviuri slab colorate care dau „rumenelile” și desăvîrșesc rafinamentul expresiei. Figurile capătă astfel o modernitate specifică stilului brîncovenesc, în care păstrarea liniilor generale ale picturii de tradiție postbizantină este dublată de o știință a modelajului,



Fig. 7. Detaliu din „Înmulțirea piinilor”, Biserica Doamnei, pronaos (foto : Doina Rădulet).



Fig. 8. Medalion, Biserica Doamnei, pronaos (foto : Doina Rădulet).



Fig. 9. Medalion, Biserica Doamnei, pronaos (foto : Doina Rădulet).



Fig. 10. Detaliu din „Înmulțirea piinilor”, Biserica Doamnei, pronaos (foto : Doina Rădulet).

firească unui cunoscător al artei veneto-cretane, cum știm că era Constantinos, și de o matrice sensibilă impusă chipului de spiritualitatea familială artistului de curte al epocii. Acest profil sensibil al figurilor de sfinți care se suprapune pînă aproape de desființare peste vechea transpunere plastică

a semnificațiilor teologice, citibile acum doar la nivelul atributelor specifice și al inscripțiilor propriu-zise, profil care se regăsește în aceleași date expresive și în figurile votive ale personajelor epocii, reprezintă *atitudinea intimă a umanului făcut să transpară în ordinea imuabilului*, dar nu prin implicarea unor date ale realității istorice imediate, ceea ce nu era posibil într-o societate încă adinec împlinită în tradiție, ci printr-un subtil racord al planurilor interioare ale expresiei la ceea ce textele epocii și întreaga înflorire culturală din mediul bibliotecilor și al școlilor superioare, de la care nu erau excluși artiștii, lăsa loc comentariilor și speculațiilor filozofice ori retorice ale științei sacre.

Deși tindea să pieteze în maniera lui Constantinos, Ioan zugravul introducea în figurile sale de sfinți o stilizare diferită a formelor, caracterizată de alungirea fețelor și de supraînălțarea frunților, care fac să sporească „manierismul” convențional al reprezentărilor (fig. 7, 8, 9, 10). Diferența este ușor sesizabilă la Biserica Doamnei, unde Ioan a fost unicul colaborator al artistului grec și unde alăturarea figurilor din medalioane sau din diferite scene scoate în evidență schimbarea raporturilor de proporție în articularea chipurilor ca și în proiectarea siluetelor pe fundal, în compoziția generală². Expresia rămâne dominată de aerul melancolic, interiorizat, specific stilului, dar mijloacele plastice ale zugravului sînt marcate de un caracter mai grafic, mai frust, volumele rotunjite sînt detaliate de desen, modelajul e mai puțin nuanțat, iar conturile închise și blicurile albe tradiționale servesc drept mijloace expresive în redarea unui chip, care ajunge astfel să se diferențieze tipologic de cel al lui Constantinos. Totuși, succesiunea figurilor în medalioane și în registre fără alte variații decît cele de recuzită menționate în erminii, diminuează prin repetiție expresivitatea lor, reducînd-o la o configurație exterioară, de rețetă.



Fig. 11. Arhanghelul Mihail, schitul Sfintul Ștefan, Hurez, naos (foto : Anca Vasiliu).



Fig. 12. Arhidiaconul Ștefan, schitul Sfintul Ștefan, Hurez, naos (foto : Anca Vasiliu).

Zugravul Andrei, la schitul Sfintul Ștefan de la Hurez, se dovedește a fi, alături de Constantinos și Ioan, un remarcabil autor de chipuri specifice stilului brîncovenesc. Arhanghelul Mihail (fig. 11) e tot atît de „teatral” prin avîntul gestului său ca și în imaginile de la Hurez (biserica mare) și Tîrgo-

² A se vedea în acest sens analizele spațiului în cîteva scene de la Biserica Doamnei și Hurez în prima parte a stu-

diului nostru.

viște, deși nu le copiază. Expresia a cărei sobrietate e subliniată aici de frontalitate, are rotunjimea volumelor anatomice, privirea și umbra adîncă a buzelor, caracteristice modelului din biserica mare. Chipul juvenil al arhidiaconului Ștefan (fig. 12), blîndețea cu aer melancolic și gestul grațios, la care se adaugă modelajul de mare finețe al figurii, ce se detașează (ca și în cazul arhanghelului) de restul siluetei cu veșmintele tratate decorativ, mărunțite, îmbogățite de prețiozitatea suprapunerii desenului delicat al unor motive florale, și alungirea elegantă, vădesc la zugravul Andrei însușirea cu deosebită sensibilitate a rafinamentului artei portretistice a epocii.

Varietatea expresiilor la figurile de sfinți, cu atît mai sugestivă în alăturarea unor personaje cu identitate comună, e dominată, dincolo de bogăția de maniere picturale și de viziuni stilistice, de o constantă „libertate” a interpretării, funcție de sensul interior al celui interpretat și funcție de structura temperamentală a artistului, care transformă sensul inițial de „efigie” în impactul unei prezențe comunicative. Rolul tot mai important pe care îl are expresivitatea unui chip în comunicarea mesajului său lăuntric, abstract, nevoia unui comentariu de ordin psihologic pentru vizualizarea unui concept, exprimă o mutație de factură sensibilă produsă în mentalitatea comună a epocii. Expresia de tristețe superioară, cu aerul său detașat și cu o vagă opacitate în comunicare, în ciuda frumuseții chipului, e părăsită uneori de meșterii locului în favoarea circumscrierii unor figuri a căror deformări sugestive pot stimula reacții afective. Sfinții Zosima și Maria Egipteanca, pictați, conform tradiției, în glafurile intrării în naos, la Tirnăvița și Govora (fig. 13, 14, 15, 16), la nu mai mult de un deceniu și jumătate distanță, reprezintă două tipuri de interpretare stilistică și psihologică fundamental diferite. O expresie de „clasică” seninătate și calm domină chipul sfîntului Zosima de la Govora, în contrast cu formula mai frustă, dar mai sugestivă în redarea tensiunilor interioare, realizată de meșterul de la Tirnăvița, unde suprainălțarea frunții și ascuțimea privirii aspresc întreaga reprezentare a sfîntului. La Govora interiorizarea sentimentelor și a trăirilor este puternică chiar și în imaginea sfîntei ascete, ale cărei severități se ghicesc abia în ductul mai nervos al liniei de profil, al șuvițelor de păr și în modelajul cutat al feței, în vreme ce la Tirnăvița întreaga siluetă a Mariei Egipteanca, aproape expresionistă, traduce, prin deformări ale anatomiei și ale planurilor de redare cu rabateri incoerente, asprimea exemplară a existenței sfîntei pustnice. Aici linia incisivă, precisă, rezolvă grafic sensul simbolic al imaginii fără a recurge la efectele de modelaj plastic exterioare expresiei, care dau figurilor de la Govora un rafinament ușor convențional.

Sensibilitatea specială a epocii pentru sentimente patetice și expresii dramatice transpare în imaginile de tip „Pietă” din nișele proscomidierelor sau în scenele reprezentînd „Patimile” și „Pildele”, în care fiecare personaj își depășește identitatea pentru a întruchipa cu acuitate o stare de spirit sau un complex de sentimente³. Dar deformările expresive ale figurilor și gesturile sugestive nu devin niciodată violente (fig. 17, 18); ele sînt redade prin accente de limbaj plastic, în special prin ductul liniei, sensibil la oscilațiile trăirilor afective, nota dominantă rămîbind aceea a interiorizării personajelor, ce păstrează astfel aspectul general al unei armonii de factură tradițională. În scenele mărunte de martiraj din sinaxare, acolo unde locul era mai puțin important în ordinea ierarhică a picturii ansamblului, compozițiile, făcute după rețetă, repetă aspectul general al personajelor, variînd doar atitudinea și atributele specifice, figurile rămîbind impasibile, indifferente la cruzimea ce li se săvîrșea, într-o formulă ce era încă fidelă sistemului figurativ și semnificațiilor tradiționale atașate acestei aparente seninătăți. În celelalte zone însă, în registrele cu scene ample din naos, în ciuda efortului de dominare interioară a tensiunilor, personajele devin totuși comunicative, par a dialoga între ele și fac gesturi care să le exprime trăirile afective. Scenele se „umanizează”, se populează de o lume verosimilă, stăpînită de sentimente, pradă oricînd dizarmoniei, în care numai viziunea de ansamblu a compoziției și strictetea planurilor de succesiune spațială, mai retardată din punct de vedere stilistic decît arta portretisticii caracteriologice și a deformărilor cu tendință naiv „expresionistă”, mai reușesc să păstreze echilibrul și armonia de formulă încă dominant tradițională a picturii brîncovenești. Se creează astfel un nou tip de relație între existența personajelor ca simboluri, într-o configurație ce tindea să dea chip „inteligibilului”, într-o stare hieratică care exprima prezența unui „suflu transcendent”, și necesitatea comunicării acestor sensuri profunde, a

³ Caracteristică este în acest sens și preferința pentru ilustrarea complexă a scenei Răstîgnirii într-o formulă pusă în

circulație de arta veneto-cretană, temă analizată în prima parte a studiului.

căror înțelesuri începeau să se piardă, într-un limbaj adecvat sensibilității umane specifice epocii. Treptat, în secolul al XVIII-lea, transformarea și pierderea valențelor simbolice, va face ca arta imaginii să se îndrepte cu încă și mai mare interes spre observația realității imediate, pe care o va

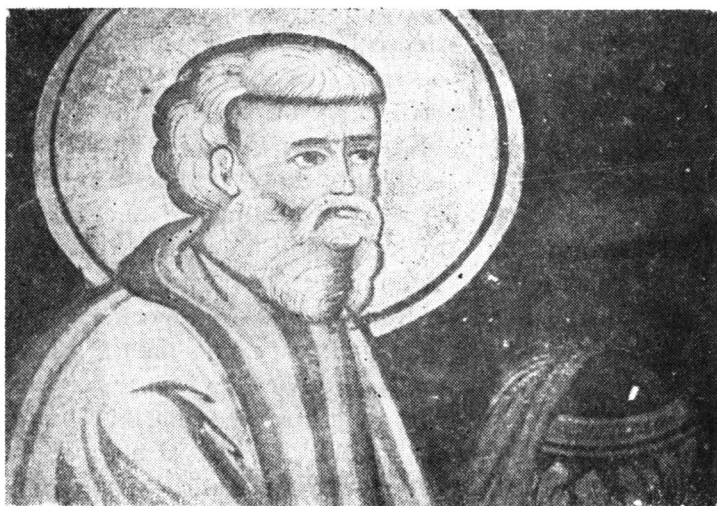


Fig. 13. Sfântul Zosima, Govora, glaful intrării în naos (foto : Anca Vasiliu).



Fig. 14. Sfântul Zosima, Tîrnăvița, glaful intrării în naos (foto : Anca Vasiliu).



Fig. 15. Sfînta Maria Egipteanca, Govora, glaful intrării în naos (foto : Anca Vasiliu).



Fig. 16. Sfînta Maria Egipteanca, Tîrnăvița, glaful intrării în naos (foto : Anca Vasiliu).

reda cu franchețea și dezinvoltura spiritului popular, și spre un tip de reprezentare personificată (portrete caracteriologice, alegorii) ce traducea în registru vizual lumea abstractă, anistorică, a legendelor, adaptate la configurația specifică a mediului și a momentului în care au fost întruchipate.

Fig. 17. Detaliu din „Coborirea de pe cruce”,
Mogoșoaia, paraclis, naos (foto : Anca Vasiliu).

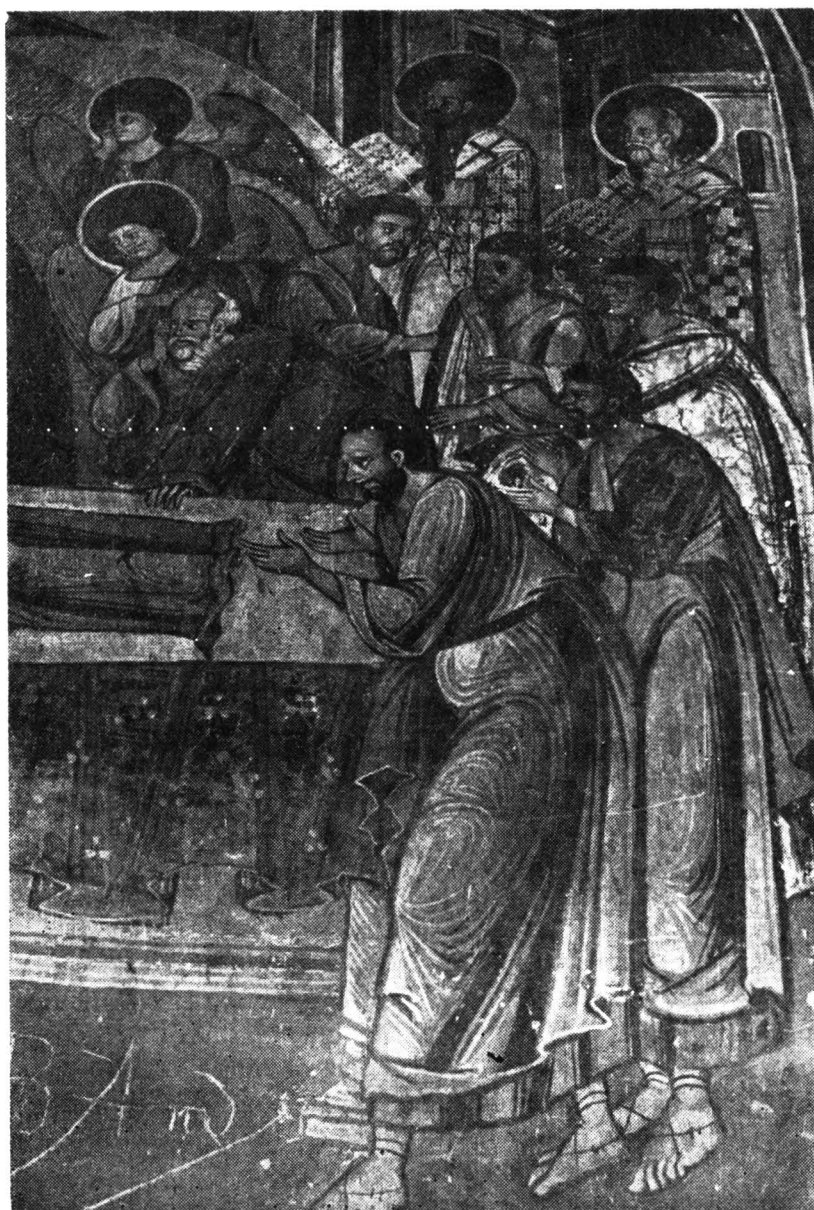


Fig. 18. Detaliu din „Adormirea Maicii Dom-
nului”, Tîrgoviște, naos (foto : Anca Vasiliu).

„*Arta portretului*” în pictura brîncovenească își află împlinirea în *galeriile votive*, care înlocuiesc uneori în întregime teoriile de sfinți din pronaosul cîtorva din ctitoriile importante ale vremii. Dincolo de sensul lor politic, subliniat de amploarea și „modernitatea” ce o capătă tabloul votiv în epocă⁴, galeriile voievodale și boierești de la Hurez, Tîrgoviște, Filipești, Măgureni, Sinaia, Rîmnicu-Sărat, Polovragi, Govora, Surpatele, Mamu etc. ilustrează caracterul specific brîncovenesc al reprezentării umane, între datele realității istorice și idealitatea implicită statutului de ctitor, factura teatrală tipică unei sensibilități baroce și orgoliul intim al celor „portretizați”. Pe fondul veșmintelor somptuoase, al caftanelor îmblănite și al conteșurilor de catifea sau mătase broșată, pictate cu vădită plăcere pentru prețiozitatea materialelor și decorativismul motivelor, chipurile puternic conturate ale personajelor captează privirile. O vagă mișcare e sugerată de varietatea gesturilor calme, elegante, subliniate prin prezența de agrement a cîte unui element convențional (o floare, o carte, o năframă), care marchează dinamica interioară a șirurilor de siluete masive. Ritmul e susținut de alternanța cromatică, roșu, albastru, brun, verde ocru (cu prezența semnificativă a aurului la membrii familiei princiare) și de arcurile pe care le descriu bordurile îmblănite ale conteșurilor și vălurile albe ale femeilor. Dar portretele reprezintă valoarea esențială a acestor vaste „tablouri de familie”.

La Hurez, în ciuda intervențiilor ulterioare la chipurile princiare și la Cantacuzini, portretele vădesc în stilizarea expresivă a ochilor, în accentele precise ale trăsăturilor, în rotunjimea volumelor și în adîncimea tipică a umbrelor, maniera picturală a lui Constantinos. Dacă „portretele-însemn” ale Basarabilor și ale voievozilor înrudiți cu Cantacuzinii, înșiruiți în adevărate galerii istorice în pronaosurile de la Hurez și Tîrgoviște, au mai degrabă caracterul unor prezențe-efigie hieratice și chipuri care repetau modelul instituit în conștiința veacului de galerie votivă din mănăstirea de la Curtea de Argeș, figurile boierilor și ale jupînițelor din familiile înrudite ale Brîncovenilor și Cantacuzinilor (fig. 19, 20, 21) sînt remarcabile, nu atît printr-o individualizare exacerbată a trăsăturilor, cît



Fig. 19. — Detaliu din tabloul votiv al familiei Brîncovenilor, Hurez, biserica mare, pronaos (foto : Anca Vasiliu).

prin adecvarea expresiilor la identitatea și la rolul lor social și istoric. Chipurile, chiar și cele feminine mature, învăluite într-un aer de suverană distincție, exprimă sobrietate și energie. Mai comunicative sînt figurile juvenile din familia princiară (fig. 22) sau eleganta Ancuță, din șirul Brîncovenilor, cu chipul ovalizat, luminos, pe care desenul suplu descrie finețea deosebită a trăsăturilor. Gestul grațios al minii ce ține floarea subliniază prezența „poetică” a tinerei jupînițe, a cărei fru-

⁴ A se vedea în acest sens comentariile de la începutul primei părți a acestui studiu.

mușete fermecase, poate, privirea sensibilă a artistului. Figurile rotunde, încărcate de tonul deschis al proplasmei sînt modelate cu aceeași finețe în realizarea tranzițiilor și în conturarea unor particularități expresive, prin menajarea umbrelor sau prin suprapunerea unor laviuri luminoase și unificatoare, ca și în chipurile personajelor sfinte. Succesiunea portretelor, lipsită de monotonie în ciuda repetiției unor trăsături cu mici variații în cadrul unei tipologii comune, este pusă în valoare de accen-



Fig. 20. — Detaliu — „Jupinițele Cantacuzinilor”, Hurez, biserica mare, pronaos (foto : Anca Vasiliu).



Fig. 21. — Detaliu din tabloul votiv al familiei Brincovenilor, Hurez, biserica mare, pronaos (foto : Anca Vasiliu).

tele mondene ale pieptănăturilor sau ale voalurilor, transparente, a căror deschideri arcuite, punctate de prezența discretă a bijuteriilor, încadrează expresia sobră a fețelor. Dispuse fie într-o hie-ratică izocefalie, fie într-o compoziție ritmată de prezența copiilor cu înălțimi diferite, și de varietatea de direcție a privirilor și a gesturilor, cu ușoare întoarceri, surprinse ca-ntr-un adevărat „tableau vivant” (cum e reprezentarea familiei Brincovenilor), personajele nu par să se individualizeze propriu-

zis, ci tind mai degrabă să-și etaleze prezența necesară în ordinea votivă, cu sobrietatea impusă de spațiu și de simbolica actului ctitoricesc, dar și cu o vădită mândrie aulică, reflex al etichetei prețioase și al somptuozității spectacolului curții brîncovenești. În acest context, arta portretisticii, temperată



Fig. 22. — Detaliu — „Coconii lui Constantin Brîncoveanu”, Hurez, biserica mare, pronaos (foto : Anca Vasiliu).

de o idealizare firească în mentalitatea epocii, și dublată de fondul unui profil interior exprimînd idealul sensibil al veacului, e mai puțin marcată de efortul unei concurări cu realitatea direct vizibilă, cît de căutarea configurării unei imagini generice, convenționale, a frumuseții și a virtuților apreciate de lumea rafinată a acestui sfîrșit de secol.

Dar marele maestru al galeriilor votive, compuse ca tablouri de familie, uneori reprezentînd 50—60 de personaje, rămîne, pentru epoca brîncovenească, Pirvu Mutu, zugravul de curte ale Cantacuzinilor. Însiruite în cîteva planuri succesive, personajele sale, înfățișînd întreaga spiță a neamului cantacuzin, de la moși și pînă la copiii ultimei generații, se individualizează mai puternic, făcînd să se ivească, din penumbra așternută de scurgerea veacurilor, chipuri bine conturate, zugrăvite parcă după modelul viu. Varietatea tipologică mai mare, sau cel puțin observația mai atentă a trăsăturilor specifice și a atributelor caracterizatoare, folosite într-o succesiune vioaie, evitînd repetiția în vecinătăți, fac din Pirvu Mutu un artist structural mai modern decît Constantinos, eliberat de convenții și deschis, poate și prin intermediul vastelor biblioteci la care avea acces la curțile Cantacuzinilor intelectuali, spre o concepție novatoare a compoziției și a semnificațiilor tabloului votiv. Figurile caligrafiate ale boierilor și ale jupinițelor zugrăvite la Filipeștii de Pădure, Măgureni, Rîmnicu-Sărat (fig. 24), îmbrăcate după moda vremii, par mai familiare decît în picturile contemporane ale ctitoriilor aulice. Expresia lor comună de prestanță și mîndrie, ca și bogăția costumelor din țesături și blănuri prețioase, nu concurează nota individuală dominantă a fiecărui portret, răsărit dincolo de umărul altui personaj, într-un joc al planurilor parțial oculte, care dau rafinament modern compozi-

ției. Încercările de portretistică reală sînt vizibile și în reprezentările pline de candoare ale copiilor și ale tinerelor jupînițe (fig. 25). Sub penelul lui Pirvu chipurile fetelor capătă o rotunjime de frumusețe orientală; tonurile deschise de ocru ale proplasmei, slab colorate uneori în roz, acoperă întreaga figură sugerînd tinerețea personajelor, iar linia, delicată dar precisă, conturează ochii, arcele lungi ale sprincenelor și mișcarea imperceptibilă a buzelor, eliminînd aproape modelajul și reducînd planurile laterale ale feței, volumul, la simpla formulă grafică a expresiei, surprinsă doar din acuitatea ductului. Efectul decorativ al bijuteriilor și al coafelor albe, cu vâluri ce amintesc de finețea modei flamande a secolului al XV-lea, marchează nu numai interesul deosebit pentru arta portretului, ci și sensibilitatea „modernă” a observației și măiestria redării calităților specifice ale materialelor. Esențializîndu-le, figurile zugrăvite de Pirvu Mutu, cu particularitățile lor expresive și cu caracterul grafic, aproape laconic, al manierei sale, prevestesc înflorirea genului portretistic, de-a lungul întregului secol al XVIII-lea, în ctitoriile mărunte ale satelor, și, mai departe, pînă către mijlocul secolului al XIX-lea, în prima artă modernă românească.

O prezență specială în șirul numeroaselor tablouri votive din ctitoriile epocii este Doamna Maria, pictată de Andrei la schitul Sfîntul Ștefan de la Hurez (fig. 26). Înrudită ca manieră picturală cu figurile arhanghelului Mihail și a arhidiaconului Ștefan din aceeași biserică și cu remarcabilul tablou votiv de la Tirnăvița, atribuibil aceluiași zugrav, soția lui Brîncoveanu are, în acest portret, configurația



Fig. 23. — Detaliu — „Vucașin Caragea pietrarul”, Hurez, biserica mare, pridvor (foto : Anca Vasiliu).

Fig. 24. — Tabloul de familie al Cantacuzinilor, Măgureni, pro-naos (foto : arhiva C.M.I.).

↓



poate cea mai expresivă a frumuseții de epocă. Aerul ei de blindețe și melancolie meditativă dau măsura acelei lumi rafinate, în care cultura spiritului, disponibilitatea gustului pentru prețios și somptuar, deschiderea spre plăcerea vieții și gândul întors asupra vanității ei, definesc structura unei sensibilități de sfârșit de veac. Formele grațioase, eleganța căutată a gesturilor și interiorizarea care



Fig. 25. — Jupinița Maria din familia Cantacuzinilor, Rîmnicu-Sărat, biserica Adormirii, pronaos (foto : Anca Vasiliu).

dă o notă de tristețe inexplicabilă chipurilor, corespund formelor ceremonioase ale vieții de curte, liniilor armonioase ale arhitecturii și ondulării calme a peisajelor preferate ale epocii, constituind configurația stilistică a unui „mod de a fi”.

★

Epoca brincovenească este cea din urmă sinteză a culturii muntenești de tip tradițional ; privilegiul său de a sta la cumpăna epocilor o face să fie puntea spre modernitatea culturii noastre, trăsătura decisivă de continuitate stilistică realizată printr-o ultimă și remarcabilă cristalizare a ființei culturale târzii medievale. Unitatea și armonia ce o caracterizează, chipul senin pe care ea îl întoarce unor vremuri tulburi, exprimă calitatea de esență a anvergurii sale culturale și dovada maturității proceselor individuale de creație din cadrul epocii. Revendicată ca model nu numai de secolul al XVIII-lea (ce avea să-i traducă limbajul artistic la nivelul și modalitățile propriilor lui capacități de expresie) ci și de secolele al XIX-lea și al XX-lea, cultura brincovenească a fost asimilată cu însăși definiția spiritualității românești. Faptul de a fi ultima sinteză culturală realizată pe bazele societății tradiționale, ultima conștientizare și afirmare plenară a individualității românești pînă în zorii modernității, conferă epocii lui Brincoveanu dreptul de a deschide studiul culturii noastre medievale, oferind sensibilității contemporane un peisaj spiritual al cărui apel la permanență transcende diferențierile stilistice inevitabile, instituite de o istoriografie a artei moderne.



Fig. 26. — Doamna Maria, schitul Sfîntul Ștefan, Hurez, pronaos (foto : Anca Vasiliu).

Stilul brincovenesc nu e cu precădere stilul arhitecturii, al sculpturii sau al picturii, ci, născut la confluența armonioasă a tuturor artelor, el este „stilul unei epoci” în care s-au contopit mărinimia, gustul și conștiința culturală a etitorilor, cu tradiția de remarcabilă vigoare a artei muntenești și cu

distincția artistică a meșterilor și zugravilor unei adevărate echipe domnești. Mai mult decît o configurație de forme plastice jalonate de modele a căror rapel constant creează coerența de expresie a artei, stilul brincovenesc este modul de a trăi a unei lumi care a ridicat plăcerea vieții și delectarea la artisticitate, și clipa de meditație la o modalitate estetică. *Structura spațiului pictural și arta portretului* sînt două din ipostazele lui esențiale, reflexe care recompun, dincolo de bogăția de formule plastice și conceptuale, temele sensibilității specifice epocii. Contextul cultural, animat de un entuziasm propriu doar perioadelor de echilibru mental din istorie, definit de atîtea acte de mărturie ale unei conștiințe „umaniste”, și profilul intim al oamenilor epocii, marcat de datele fundamentale ale existenței spirituale de la sfîrșitul secolului al XVII-lea, și-au conturat expresia de calitate și armonie în unitatea de stil a artei brincovenesti. Pictura este, în acest univers, una din definițiile posibile ale spiritului și sufletului unei epoci, la a cărei strălucire și-au dat osteneala să contribuie și acei zugravi și ucenicii lor cărora le-am închinat aceste rinduri.

LA PEINTURE MURALE AU TEMPS DE CONSTANTIN BRÎNCOVEANU. II. L'ART DU PORTRAIT

RÉSUMÉ

L'auteur analyse l'expressivité de la peinture à l'époque du prince Constantin Brîncoveanu dans la sphère de la représentation de la figure humaine, domaine où la peinture valaque a enregistré ses plus notables réalisations. *L'art du portrait*, seconde hypostase essentielle du style brancovan, présente des caractères propres qui se retrouvent depuis l'illustration des traits quasi-stéréotypés des figures de saints et jusqu'à celle des effigies, aux tendances réalistes en dépit de certaines « corrections » idéalisantes, des tableaux votifs dont l'ampleur souligne les significations politiques et culturelles toutes neuves acquises au cours de l'époque. Tout en faisant abstraction de la personnalité de quelques importants maîtres-peintres, tels que Pârva Mutu ou Constantinos, le caractère unitaire du portrait découle de l'existence d'un certain « profil » intérieur des figures — reflet de la sensibilité de l'époque — où l'harmonie, le calme et la sérénité des traits essentiellement traditionnels acquièrent le raffinement d'une mélancolie vague, gracieuse et d'une élégance efféminée ; celle-ci concourt à l'expression de cette *morbidezza* propre aux grands styles tardifs. Toutes ces suites de portraits votifs de voïvodes ou de boïards, de Hurez, Filipești, Măgureni, Sinaia, Rimnicu Sărat, Polovragi, Govora, Surpatele, etc., prouvent un véritable « mode d'être » et de « sentir ». Le style du portrait à l'époque brancovan concrétise le style de vie par la représentation vigoureuse des personnages se dressant dans leurs somptueux costumes, lesquels illustrent le goût des matières précieuses et décoratives, dans une attitude quelque peu théâtrale relevant de la sensibilité baroque, mais associée à certaine intériorité des figures.

L'immense prolifération de la peinture murale au temps de Constantin Brîncoveanu, due à une véritable « fièvre » de gestes fondateurs et donateurs, a donné lieu à la naissance d'un style remarquablement unitaire, à l'encontre de la diversité des maîtres-peintres témoignant d'une formation différente, et à l'encontre des modèles étrangers dont la circulation s'intensifie à la suite de relations avec d'autres espaces culturels. La qualité de ce style vient non pas de l'inédit des expériences artistiques qui sont maintenant proposées, mais du degré de perfection de l'expression, de l'équilibre entre les données de la tradition et le goût de l'époque, entre l'ambiance imagée et les éléments de langage, ces derniers « reconçus » dans cet état d'esprit nouveau, propre à toute fin d'âge ; en fin de compte, la qualité de ce style vient aussi de sa virtualité à se constituer en formule spécifiquement roumaine. Car l'intérêt de ce style ne réside ni dans l'absolue originalité de certains formules artistiques, ni dans l'apparition de nouvelles visions théologiques et iconographiques, mais dans une essentielle adéquation de la peinture à l'univers spirituel roumain par la conjugaison des valeurs abstraites du message imagé avec les sens permanents de l'« humain ». C'est bien cela qui explique la reprise à l'infini des « modèles » brancovans, tout au long du XVIII^e siècle et à tous les niveaux culturels de la société roumaine prémoderne.

REPERE ÎN REALISMELE EXPERIMENTALE ROMÂNEȘTI CONTEMPORANE

MAGDA CÂRNECI

Sub acest titlu, foarte general și de aceea vag, studiul de față își propune să analizeze — din masa bogată a modalităților plastice legate de exprimarea contactului cu realitatea — acele fenomene artistice axate pe formele noi, experimentale, în planul tehnicilor plastice și al viziunii artistice, de abordare a problematicei realului și esteticului, în conformitate și în sincronizare cu evoluția internațională a problematizărilor și soluționărilor, din acest unghi, a operei de artă contemporane.

Relația cu realitatea cotidiană constituie fără îndoială un demers fundamental — și etern — al operei de artă, definitoriu pentru raporturile artă-realitate, artist-lume, subiectivitate-obiectivitate, care determină fundamental, alături de alte caracteristici, cimpul de coordonate al modalităților stilistice și istorice de configurare a operei de artă. Evoluția modalităților de contactare, apropiere și rezolvare estetică a realității cotidiene poate constitui, de aceea, unul din tiparele permanent active de definire a etapelor istoriei artei.

Demers esențial al operei de artă — întrucât numai în raport cu realul actul artistic și opera de artă își precizează intențiile, mijloacele, sistemul de valori și eficiența — forma de abordare a realității (cotidiene) se constituie ca o caracteristică simptomatică a actualității spirituale (mentale, culturale și nu numai) a unei epoci. Punind în joc înțelesurile, importante, ale conceptelor de „subiect”, „obiect”, „real”, „cunoaștere” etc., acest raport operă-realitate a constituit și continuă să constituie „locul” privilegiat al evoluției modalităților și mijloacelor artistice, în conformitate cu evoluția conceptelor amintite.

Precizăm că dintre multiplele conotații și folosințe ale conceptului de „real”, ne vom limita — dat fiind caracterul studiului de față — la accepția circumscrisă și funcțională a „realității cotidiene” — simplificat „cotidianul” — noțiune circumscrisă aiei istorie, sociologie, estetice, la actualitatea prezentă, curentă.

Prin extensie, dat fiind caracterul lui fundamental, raportul artă-realitate (artist-lume) poate cuprinde — generalizind — toate modalitățile artistice ale epocii. Ca pol paradigmatic el poate include demersuri artistice foarte diferite între ele, legate de stratificările sociale, culturale, spirituale existente în orice societate și epocă la un moment dat : determinate istoric, pot coexista și coexistă expresii artistice istoric consumate, alături de demersuri prioritare (recunoscute colectiv ori legiferate) sau alături de modalități innoitoare, experimentale — într-o dialectică firească și vie a tradiției cu înnoirea, în actul continuu al apropierii și înțelegerii realului.

Stratificările stilistice caracterizează și artele plastice românești contemporane — situație inevitabilă și necesară întrucât asigură diversitatea și viabilitatea organismului artistic românesc. Alături de poetici ale abstracției continuă să existe structurile vizuale tradiționale, „renascentiste” ale imaginii ; diverse formulări ale unui realism angajat coexistă cu modalități plastice fructificind înnoirile curentelor avangardiste de la sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX ; alături de diverse formulări estetice hibride, heterogene, se manifestă tendințe experimentale noi. Într-un cuvint,

tradiția se împletește armonios cu inovația — stare de lucruri care reface de altfel o situație internațională a artei.

Între diversele tendințe care circumscriu cîmpul actual al artelor plastice românești, mai ales în interiorul cercetărilor plastice de tip experimental, trebuie căutate noile înțelesuri și noile modalități de rezolvare artistică a relației artă-realitate cotidiană, pe măsura evoluției actuale a sensibilității, mentalității și spiritualității contemporane ca și a coordonatelor economice, sociale, politice ce determină societatea românească de azi.

Dincolo de varietatea lor, cercetările plastice inovatoare românești pun în lumină o viziune coerentă asupra situației artei și artistului astăzi, în raport cu realitatea contemporană, integrîndu-se nu numai amplei sfere artistice naționale, ci și celei internaționale, participînd în mod specific la problematizările, căutările și rezolvările artistice ale acestora. Înțelegerea lor se integrează coordonatelor internaționale ale evoluției fenomenului plastic contemporan.



Desigur, cercetările plastice de azi continuă și duc mai departe marile innoiri spirituale și formale ale avangardei artistice de la începutul acestui secol, fără de care înțelegerea lor ar fi inevitabil știrbită. După cel de-al doilea război mondial, curentele plastice care s-au succedat și continuă să prolifereze cu rapiditate pe scena artistică internațională au pus în evidență un înțeles și un statut nou, specific, al artistului și al actului artistic ca formă de contact, de semnificare și de comunicare în raport cu noua realitate (socială, economică, politică și spirituală) postbelică.

Numai între 1950 și 1980, — după tendința generalizat abstractizantă a anilor '50 (expresionismul abstract, art informel, actionpainting, abstraction lirique, abstraction géométrique), tendință care de altfel face legătura de trecere cu descoperirile abstracției antebelice, stabilind astfel necesara continuitate a artei mondiale — au apărut în actualitatea artistică diverse orientări plastice, a căror simplă enumerare poate fi utilă ca punere în temă¹. Astfel au apărut, în jurul anului 1950 cinetismul (și op-art), noul realism francez (aprox. 1956), pop-artul din Statele Unite (aprox. 1956—1960), arta brută, iar după 1960 — mec-art (mechanical art), arte povera, land-art, body-art, happening-ul, environment-ul, asamblajul, minimal-art; după 1956—1968 arta conceptuală, hiperrealismul american și mai noile grupări și tendințe intitulate arta străzii, figurația onirică, spațialismul, figurația fantasmatică, pînă la „meta-realității” anilor 1979—1980.

Lista nu e completă, nici riguros ordonată: apărînd adeseori paralel, interferînd, decurgînd și transformîndu-se unele în altele, fără a li se putea preciza întotdeauna o cronologie foarte exactă a începutului și sfîrșitului lor, toate aceste orientări, doar enumerate aici, pun în lumină, din diverse unghiuri, același fond comun de probleme și soluții ce caracterizează fundamentele situației plasticității astăzi. Fond ce se regăsește și în cercetările plastice românești, din 1965 pînă azi, sincronizate în mod specific coordonatelor internaționale.

Statutul artei și artistului s-a modificat radical în contemporaneitate, pentru că însăși realitatea la care se referă, realitatea naturală-socială-politică-culturală s-a transformat. Lumea de după cel de al doilea război mondial se definește în mod decisiv ca o realitate urbană, impregnată de o civilizație materială avansată, de știință și tehnologie, de proliferarea fără precedent a mijloacelor de comunicare în masă și, implicit, de o cultură pe cale de internaționalizare, planetară². Metamorfозelor psiho-mentale, culturale, inter-umane declanșate, le corespund noi tipologii umane, noi „forma mentis”, deci recente „imago mundi” în cristalizare: un *Zeitgeist* specific. Profundelor mutații din structura umănului și din structura culturii și civilizației le corespund un nou tip de artist și de fapt de artă, o nouă înțelegere a artisticității, pe măsura restructurărilor gnoseologice și axiologice înregistrate.

Realitatea nu mai poate fi concepută ca un concept univoc și stabil de referință, în cadrul unui sistem de relații și valori clar ierarhizate, ci ca o „mulțime” de fapte, evenimente, informații heterogene, un cîmp de forțe și de interacțiuni divergente, o devenire plurivalentă de „realuri” stra-

¹ Cităm numărul „Arts lettres: 1950—1980 — 30 ans de non-art” din revista *Galerie des arts*, nr. 203/1980.

² René Berger, *Mulația semnelor*, București, 1978, p. 290—300.

tificate, în care se poate și trebuie să se ordoneze noi sensuri : realul devine un concept funcțional, o noțiune „de lucru”, o „materie” a praxisului artistic explorator.

Pentru a ordona și a conferi sens și valoare acestui real, artistul și opera de artă renunță la statutul autonom, contemplativ, pentru un statut activ, angajat în problemele actualității. Artă urmărește să devină o funcție activă a existenței, căutând să depășească diferența dintre artistic (estetic) și viață (real).

Din creator și producător de obiecte estetice, artistul alege condiția de cercetător-explorator-experimentator al realului. Opera de artă se propune la rindul ei mai mult decît ca o realitate de sine stătătoare, ca o „ipoteză de lucru”³ asupra existenței. Renunțînd a mai institui valori estetice ori coduri simbolice fixe, ea avansează „structuri operatorii” în real ; în încercarea de apropiere cît mai intimă de sensul instabil al acestuia, arta cîștigă un evident caracter constructiv-operator, elaborînd „modele experimentale” pentru captarea esenței polivalente a lumii. În mod simptomatic, se renunță la conceptele consumate istoric de „estetic”, „artistic”, „frumos”, „obiect de artă”, pentru concepte noi, active, ca „experiență”, „proces”, „proiect”, „creativitate”, „structură”, „acțiune în real” etc.

Opera de artă nu mai reprezintă un sens, ci crează-face-propune-este un sens. „Reprezentarea” e abandonată în favoarea acțiunii directe în structurile existenței : opera artistică încetează a mai institui „obiecte estetice” pentru a deveni o procesualitate — un act, ontogenic de real semnificativ în interiorul realului multiplu și amorf. Refuzul condiției de obiect de lux și a valorii de marfă pentru o valoare democratică, de fapt de comunicare, se traduce prin tendința „dez-obiectivizării” și a „de-materializării” lucrării artistice : de la condiția de „tablou” ea trece la condiția de proces-act-eveniment, în circumstanțe materiale de realizare precare, efemere, de consum imediat.

Opera de artă apare ca o cale, o posibilitate a totalizării și sensibilizării înspre sens a multiplicității existentului : un fapt esențialmente integrativ. Artistul adoptă și manifestă în consecință o mentalitate de „programator-provocator-transmițător” de fapte estetice : un comportament proiectual pentru care mai importantă devine inventarea de procese decît crearea de imagini, provocarea formei decît reprezentarea ei, actul de „formare” e mai valoros decît „forma” (Argan). Conștiința informațională, mentalitatea semiologică primează asupra conștiinței stilului ori a voinței semantice. Aventura mentală, demonstrația intelectuală sînt preferate execuției definitive, a provoca judecăți cognitive devine mai imperios decît a induce judecăți estetice ori recunoașteri valorice.

Eficacitatea operei de artă, ca fapt de comunicare, ca mesaj, devine preponderentă asupra calității ei estetice definitive. Eficacitatea comunicării se impune aproape ca un scop în sine al actului artistic, pentru care orice mijloc e bun dacă-și împlinește scopul. Obiectul artistic nu se mai vrea simbol, ci fapt, act de comunicare, parte a realității nemijlocite.

Realitatea cotidiană este locul privilegiat de acțiune și de integrare artistică în real, este materia și scopul final al acțiunii plastice de acest tip. Iconografia banalului, a „feliei de viață”, interesul pentru obiectul de consum și de civilizație, atît de caracteristice actualității artistice, se întemeiază pe însușirea acestora de a constitui nemijlocit primul strat al realului, de a fi indicatori imediați, echivalenți plastici nemediați ai existenței inconjurătoare.

Interesul pentru obiect, pentru fragmentul de real, preluarea lui în imagine ca atare, în diverse maniere ale unei vaste și libere „simbolici concrete”⁴ se întemeiază pe potențialitatea imediată de comunicare a produsului uman, a sferei artifexului uman, ca simptome antropologice de civilizație și deci de contemporaneitate. Semne ale praxisului uman, limbaje „reificate”, elementele cotidianului afirmă o evidență, constatarea unei stări de civilizație, și mai ales asumarea realității ca atare : „citatele” directe din realitate sînt calea dreaptă spre „inima realului”, materia reală de explorare a sensurilor existenței, modalitate de integrare în concretul lumii.

„Foamea de lume”, setea apropierii esenței realității celei mai stringente, mai neașezate, în care nu s-au instituit ierarhii și fixări axiologice ori figurări simbolice pe măsură, se traduce la nivelul intenționalității artistice printr-un „realism ideologic”⁵ : a căuta, a adînci sensul realității, a avea

³ Pierre Restany, *L'avant-garde au XX^e siècle*, Paris, 1969.

1973, p. 191 — 202.

⁴ Titus Mocanu, *Morfologia artei moderne*, București,

⁵ Anca Arghir, *Lucrul-imaginea-semnul*, în *Arta*, 1975, nr. 4 — 5,

acces la realul integral, prin descoperirea și asumarea naturii și existenței moderne, prin priza directă de conștiință și apropierea nemijlocită, operată prin chiar elementele sale, de acest obsedant și ine-puizabil real imediat.



Desigur, *toate* tipurile de orientări plastice experimentale amintite mai sus, evoluind pe coordonatele ideologice și estetice expuse anterior, conțin și manifestă o relație specifică cu realul imediat. Mai inteligibil sau mai ascuns, mai demonstrativ sau subînțeles, toate orientările vizuale contemporane propun o recuperare a realității, a valorii de existență, de sens și de autenticitate umană a acesteia mai mult decît a valorilor sale estetice ori simbolice constituite sau inedite. Obiecte ori fapte artistice, acțiuni ori demonstrații intelectuale, pure sau hibride, în materiale definitive ori precare, perisabile, propunerile cercetărilor plastice contemporane au ca intenționalitate reformularea datelor noi realități imediate în termeni specifici manevrabili artistic, capabili să le ordoneze înspre sens, să le sesizeze direcțiile de evoluție, avantajele și pericolele, să le confere o amprentă umană specifică, „forma simbolică” globală adecvată.

Între aceste orientări ne vom apleca numai asupra acelor care își aleg mai explicit cotidianul, ca temă a analizei și discursului plastic, ca punct de plecare, materie și capăt final al cercetării artistice. Este vorba despre noile formule de „realism”⁶ contemporan. În ciuda impreciziei termenului, se pot grupa aici acele orientări care urmăresc integrarea în imaginea plastică a datelor cotidianului într-un mod cît mai recognoscibil cu putință, folosind în acest scop tehnici ale mijloacelor de comunicare în masă, în general diverse tehnologii de reproducere. Se pot include aici arta pop și hiperrealismul, ambele americane, drept cele mai reprezentative, mai „pure” manifestări ale acestei orientări, alături de care mai pot intra — într-o sferă lărgită — căutări asemănătoare europene, influențate de cele americane sau fructificînd specific inovațiile acestora: „Mythologie Quotidienne”, „La Figuration Narrative”: „Bande dessinée et Figuration” — iată cîteva din titlurile marilor expoziții care le-au consacrat și le-au dat numele (excludem din această înșiruire „noul realism” francez al lui Klein, Arman, César etc. pentru că în ciuda numelui intră în cadrul unei categorii mai largi de experimente plastice actuale). Se integrează aici și alte modalități plastice înrudite, deși mai heterogene, dintre cele internaționale—inclusiv cercetări și formule românești ale ultimului deceniu ('70—'80)—care răspund, prin problemele și soluțiile vizuale propuse, criteriilor unui nou mod contemporan de a înțelege realismul, așa cum vom încerca să-l circumscriem mai jos.

Conceptul de „realism”, atît de dificil de folosit astăzi datorită mării lui generalități și uzajului istoric excesiv la care a fost supus, a sfîrșit prin a acoperi — în actualitatea plastică contemporană — ansamblul de procedee de reprezentare a „figurii”, a procedeelelor figurării ca opusă non-figurării. În datele sale cele mai generale — și permanent valabile — realismul⁷, ca unul din modurile fundamentale ale apropierii artistice a realului, definește tipul de demers artistic ce consideră studiul strict al realității ca punct de plecare al inițiativei artistice. Susținînd primatul obiectivității asupra subiectivității în cunoaștere și creație, el circumscrie acele procedee artistice favorabile adevărului verificabil al realității. Conceptul de „adevăr artistic” constituie un element central, el desemnînd adecvarea recognoscibilă a imaginii la obiectul ei, realitatea imediată. Îndeobște incluzînd artele „reproducătoare”, realismul susține și promovează legătura nemijlocită, nedeformată a artei cu viața, existența, realitatea dată, pentru asimilarea întocmai și adecvarea corectă la realitățile specifice fiecărui moment istoric. Exigența adecvării optime, obiective, maxime, la etalonul realității, caracterizează realismul drept o cercetare plastică de tip dialectic, circumscris și aplicat, a raporturilor existente în real, a relațiilor și transformărilor din conținuturile și formele acestuia.

Ca demers al figurării contingenței obiective, realismul s-ar opune tendinței „idealiste” (reprezentării artistice supuse criteriilor dominante ale esteticului — frumosul, nobilul, idealul, desăvîrșitul etc. — ori criteriilor non-figurării). Toate realisme istorice ar fi apărut ca reacții formale la un formalism „idealist” anterior⁸. „Realismul” caravagesc ar apare după criza manierismului european, pictorii francezi „ai realității” (Georges de La Tour, Le Nain) se opun barocului, realismul secolului XIX reac-

⁶ Cf. nota 1.

⁷ Cf. *Dicționar de estetică generală*, București, 1972, p. 293.

⁸ Pierre Restany, *Problèmes du réalisme d'aujourd'hui*, în *Vie des arts*, nr. 89/1977—1978.

ționează împotriva neoclasicismului și romantismului etc. Chiar arta pop ar apare, prin anii 1956—1960, ca o reacție la curentul abstractizant (expresionismul abstract și altele) dominant după război în artele plastice mondiale. Robert Rauschenberg (alături de Jasper Johns) poate fi considerat artistul care, prin seria sa de „Combined paintings” (fig. 1), face legătura între cele două direcții, depășind uzura vocabularului gestual și abstract, prin introducerea de colaje din imagini reproduse din realitate prin mijloace publicitare, în contextul pictural al tabloului.

Realismul modern este deci la rîndul său o formă de apropiere a realității imediate prin dimensiunile specifice acesteia. Asumîndu-și deliberat caracterul raționalist și social, tehnicist și popular al societății contemporane, aria realismului contemporan cuprinde poetici foarte variate — să amintim aici realismele socialiste, tradiționaliste, alături de cele „avangardiste” — dar indiferent de formele pe care le ia, teza fundamentală a demersului său creativ rămîne reîntoarcerea la realitate imediată, asumarea ca atare a acesteia, ilustrarea și sancționarea sau integrarea sa ca atare.

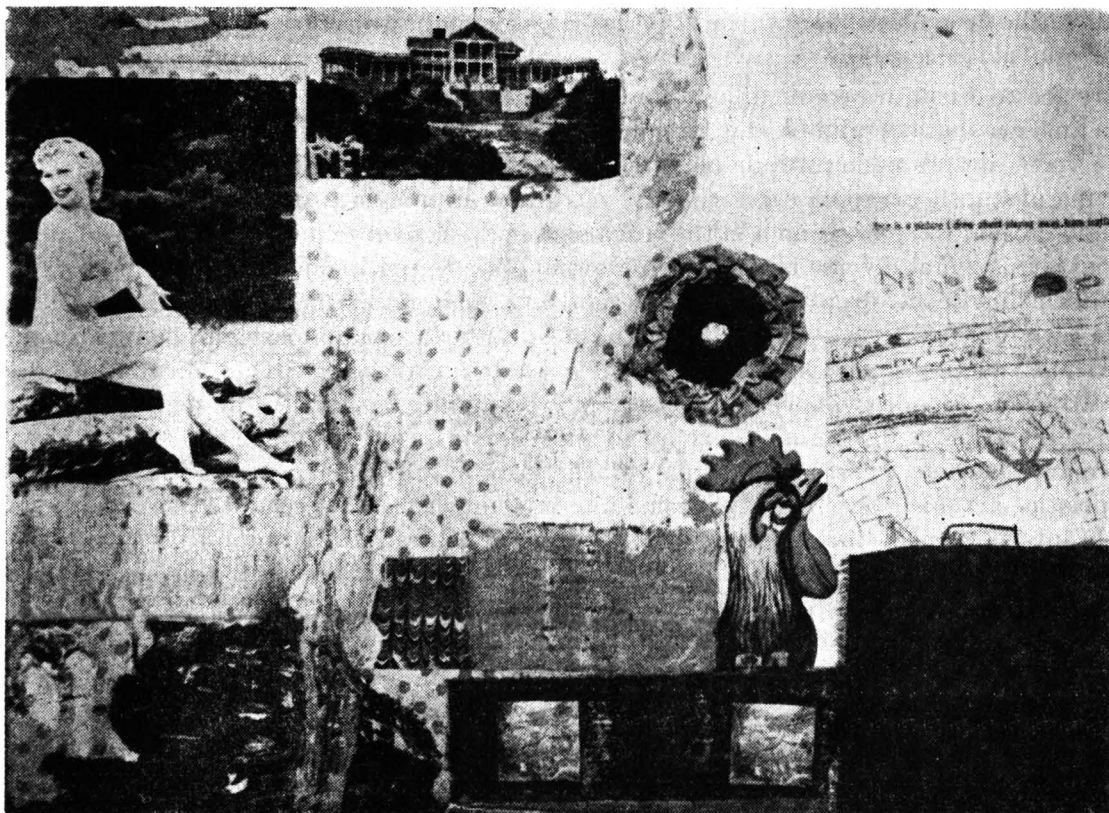


Fig. 1. — Robert Rauschenberg, „Monogram”.

Pentru contemporaneitatea artistică de avangardă, arta pop este cea care poate fi considerată placa turnantă a istoriei realismului european înspre varianta sa „avangardistă”, de ultimă oră și de mare actualitate. Creînd o iconografie a datelor materiale și culturale ale civilizației contemporane, o iconografie a „arhetipurilor modernității internaționale”⁹, arta pop și-a manifestat „vocația mondială” în cîmpul artelor plastice, prin influențele la care a dat naștere în diversele maniere de a actualiza cotidianul în imagine, prin avîntul dat unui nou mod de a concepe „realismul” în cadrul noilor mentalități și recuzite de civilizație, a noilor forme de comunicare în masă, ca și prin urmările pe care le-a avut pentru celelalte forme de comunicare vizuală (reclamă, afiș, publicitate în general).

Încorporarea mitologiei civilizației urbane, a obiectului de consum, prelucrarea folclorului tehnic, preluarea culturii populare și comerciale și a noilor mijloace de comunicare în masă — într-un cuvînt elaborarea unei iconografii-simptom a lumii contemporane, împreună cu o tehnică plastică de reproducere a ei, pe măsură —, cîteva din caracteristicile-cheie ale artei pop, au influențat și au deter-

⁹ *Ibidem*.

minat un mod nou de a înțelege și valoriza plastic realitatea cotidiană. Chiar dacă pleacă de la o situație de supercivilizație tehnologică și de la o mentalitate adecvată ei, care nu sînt pretutindenea tipice ori generalizate — arta pop reprezintă totuși tendința internațională de evoluție a imaginii lumii contemporane, e un simptom caracteristic pentru mentalitatea și spiritualitatea celei de-a doua jumătăți a veacului ; și mai ales este o formă simptomatică de actualizare a modului de a asuma această lume, cu cîștigurile și pericolele ei, cu valorile și nonvalorile ei — o formulă artistică de integrare în mecanismele sale.

Hiperrealismul, urmare firească a artei pop (dar nu numai), declanșat în viața artistică americană în jurul anilor 1968—1970, exprimă și mai tranșant caracterul integrativ, și pînă la urmă necritic, în realitatea dată, a demersului inițiat de arta pop : a reproduce pur și simplu realitatea (pictural ori obiectual), a o recopia identic după mijloacele de reproducere în masă, recuperînd o exactitate superioară ochiului, prin transformarea informației impersonal fotografice în informație picturală impersonală ¹⁰, afirmînd în final existența ca existență, fără alt mesaj mai intens decît cel al realității ei irefutabile — iată o limită extremă a demersului plastic de tip realist (fig. 2).



Fig. 2. — Richard Estes, „Cafeteria”.

Dincolo de posibilele conotații sociologice, culturale, morale ale unor asemenea moduri de a înțelege și practica realismul contemporan, cîștigul real pe care l-au adus ele în modalitățile contemporane ale imaginii îl reprezintă deschiderea larg inițiată către integrarea mass-mediumurilor în comunicarea vizuală de tip artistic. „Combined paintings” ae lui Rauschenberg (vezi fig. 1) — compoziții aglutinate unde, în trama gestual-abstractă apar colaje de fragmente fotografice luate din reviste, ziare, afișe, reclame etc., transpuse printr-o tehnică simplă (a sitei de mătase) direct pe pînză — au deschis calea influențelor reciproce dintre artele plastice și mass-media. Cu arta pop, folosirea fotografiei, a secvențelor de film, a benzilor desenate, a reclamelor, afișelor etc. a devenit un „loc comun” curent al artelor vizuale.

¹⁰ Edward Lucie-Smith, *Movements in Art since 1945*, p. 250.

Inevitabil într-o civilizație dominată de mijloacele de comunicare în masă, o civilizație a comunicării preponderent vizuale, cu inerente și importante mutații la nivelul percepției, receptării, relațiilor interumane, în ultimă instanță mutații la nivelul apropierii și înțelegerii realității, contactul reciproc dintre artă și mass-media a reprezentat fără îndoială o îmbogățire reală pentru plasticitatea contemporană; nu numai la nivelul tehnicilor multiple de reproducere, multiplicare și difuzare puse în joc, ci și, sau mai ales, la nivelul mentalității de concepere a imaginii, unde se simte din plin acțiunea sintaxei limbajelor mass-media.

★

Pe aceste direcții s-au produs și contactele și influențele dintre orientările internaționale și cercetările plastice românești legate de abordarea inovatoare a demersului de tip realist („obiectivist”, „concretist” etc.) asupra cotidianului.

Desigur, realitatea cotidiană, ca temă majoră a demersului plastic, a reprezentat o constantă a picturii românești moderne și contemporane, coordonată definitorie a modului artei românești de a se implica în realitatea naturală, socială, politică, spirituală, — „loc” predilect chiar pentru manifestarea constantelor ei stilistice specifice, față de alte tipuri importante de demers artistic (imaginarul, fantasticul, utopicul, metafizicul, religiosul, ori explorările formale, tehnice etc.).

Orice trecere sumară în revistă a deceniilor de după cel de-al doilea război mondial, din artele plastice românești, demonstrează cu ușurință aplecarea dominantă a artiștilor români asupra noilor realități naturale și economice, sociale și politice, culturale și spirituale instituite în societatea românească. Filonul realist reprezintă o trăsătură continuă în concertul diverselor poetici vizuale uzitate, variind de la modalități tradiționale de concepere a imaginii, pînă la modalități inovatoare de aplecare asupra realului.

După 1965, în artele plastice contemporane românești se produce o mai marcată deschidere înspre cercetare și inovație, înspre sincronizarea și comunicarea cu fenomenul plastic internațional.

Circulația și schimbul informațional intens, participarea artiștilor români la viața artistică internațională, deschiderea de diverse expoziții străine de artă în țară, înnoirile din celelalte domenii ale culturii, permit tinerei generații (și nu numai ei) formulări artistice mai diversificate, mai actuale și în ultimă instanță mai adecvate noilor situații și mentalități românești contemporane, a relației artă-realitate imediată.

Din jurul anului 1968, probabil chiar de mai înainte, căutările plastice experimentale de tot felul, din ateliere și din instituțiile de învățămînt artistic, încep să se manifeste public în expoziții, să fie acceptate în marile manifestări artistice colective, să fie comentate și reproduse în presa de specialitate etc. În efervescența vieții artistice, activează galerii de expoziții „specializate” în expunerea și popularizarea noilor cercetări plastice („Amfora”, „Atelier 35”, „Galeria Nouă”), se manifestă sporadice sau mai constante grupări de artiști după formele de demers plastic abordat (galeria „Apollo” se specializează în expunerea lor), diverse acțiuni și inițiative colective pun la dispoziția publicului cercetările cele mai noi asupra imaginii, jalonînd direcțiile de orientare a fenomenului artistic românesc (expozițiile de la Atelier 35 și apoi de la „Galeria Nouă” sînt remarcabile în acest sens).

Alături de autentice cercetări plastice inovatoare apar fenomene hibride, poetici manifestînd coduri heterogene în interiorul aceleiași imagini, apar fenomene de mimetism internațional, dar și descoperiri plastice românești inedite; se produce chiar o „reorientare” a unei părți a generației mature către experimentele formale contemporane.

Dintre variatele cercetări formale care se manifestă — de la constructivism, cu variantele sale de cinetism, op-art, mec-art etc., la arta ambientală, environnement, acțiuni, artă conceptuală etc. — pentru demersul de tipul „realismului experimental”¹¹ trebuie evidențiate cîteva fapte.

De prin 1968—1969, Ion Bițan, și Vladimir Șetran au început să expună în saloanele oficiale lucrări care experimentau o tehnică de transpoziție directă a imaginii fotografice pe pînză, în sensul formulei vizuale a lui Rauschenberg, dar cu mijloace și tehnici autohtone, personale. De exemplu, lucrarea intitulată „Pagini de istorie”, avînd ca temă un subiect de actualitate politică și istorică

¹¹ Folosesc provizoriu în acest studiu această formulă, poate puțin forțată, pentru a simplifica denumirea și dife-

rențierea de celelalte forme de realism.

imediată, stringentă, aniversarea lui V. I. Lenin, rezolva exigența apropierii cât mai directe de realitate prin citatul luat din acea realitate, evocator și credibil prin valoarea lui documentară, reală, întâmplată. A merge „la sursele” realului nu mai însemna un dialog direct cu natura, bruiat de aportul subiectiv al personalității individuale și de codurile stilistice culturale, ci un dialog direct

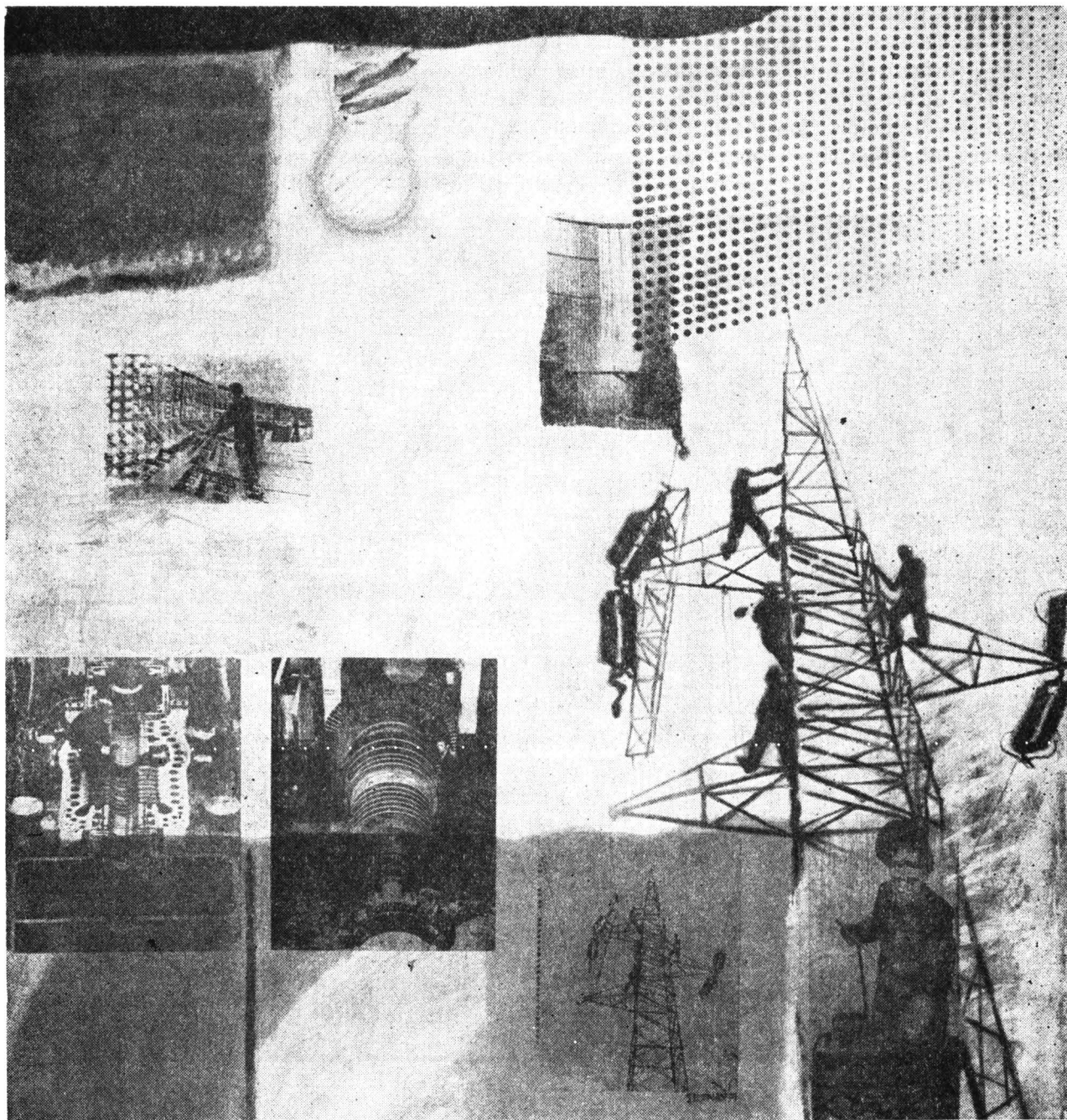


Fig. 3. — Vladimir Șetran, „Peste 35 milioane K.W.”.

cu reproducerea realului, cu o realitate secundă — fotografia epurată de inexactitate și subiectivism: un contact „direct-prin-mediare” cu imediatul contingent. Compoziția, echivalentă unui reportaj, nu împingea pasiunea pentru concret pînă la un „fotografism” brut, identic, ci era complicată de încadrarea în montaj și de efectul tușei pînă la impresia unei compoziții picturale complexe.

Propuneri de acest fel se manifestaseră de altfel în ateliere și timid în unele lucrări ale tinerilor, în aceeași perioadă, 1967—1968. Acest mod de a rezolva problema introducerii detaliului obiectiv în opera de artă, gîndită ca un „eșantion parțial al relațiilor permanente din lumea exterioară”¹² (Rau-

¹² Dan Grigorescu, *Pop Art*, București, 1975, p. 101.

schenberg) a fost primit cu mare interes de tînăra generație, care-l preia și-l va folosi insistent pînă la banalizare.

Lucrarea amintită, ca și altele ale celor doi artiști, prezentate la saloanele oficiale, a reprezentat de asemenea un mod optim de rezolvare a problemei artei tematice, angajate, tratînd mai direct subiecte istorice, politice, comemorative, omagiale, cu mesaj clar direcționat, cu exigențe de comunicare colectivă omogenizată, cu priză imediată la public și la eveniment. Soluționînd eficient exigențele tematice și exigențele estetice într-un tot unitar, tehnica respectivă va fi folosită în continuare cu succes în asemenea tipuri de lucrări, chiar de către artiști care întrebuițează și alte tehnici vizuale în alte tipuri de lucrări (Ion Bițan și Vladimir Șetran pot exemplifica și ei această stare de lucruri). Tehnica citatului reprodus fotografic din realitate, va înlocui cu succes și cu adevărat estetică mai vechiul ilustrativism realist, tradiționalist și tematic, al anilor '50 (fig. 3).

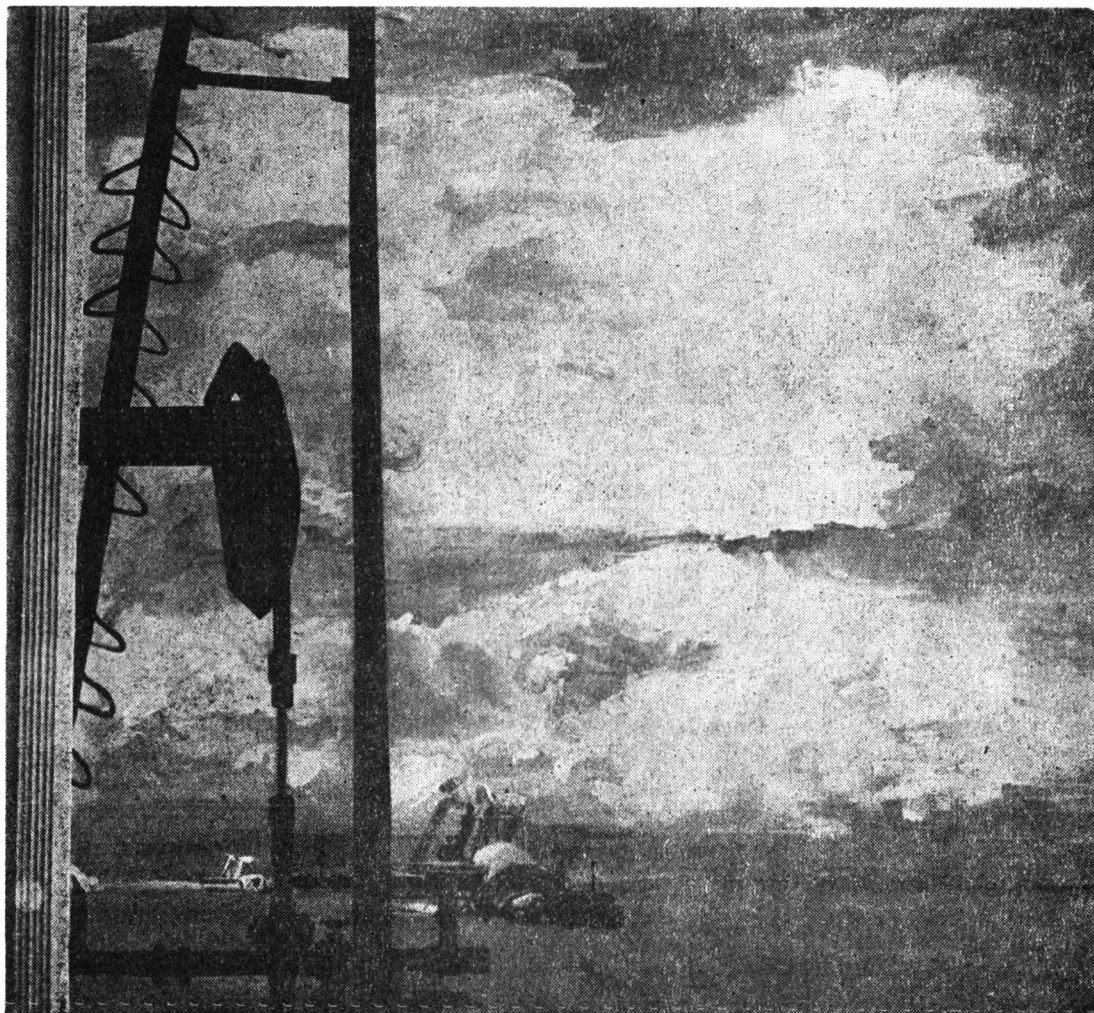


Fig. 4. — Eugen Popa, „Grîu și petrol”.

O mare expoziție de artă americană deschisă în 1969 intitulată „Dispariția și reapariția imaginii : pictura americană de după 1945”, unde erau prezentați și comentați amplu artiști ca : Arshile Gorky, Jackson Pollock, Mark Tobey, Willem de Kooning, dar și Robert Rauschenberg, Roy Lichtenstein, Andy Warhol, James Rosenquist și alții din gruparea pop, a impulsionat, probabil, și ea, orientările tinere românești, existente deja, către explorarea acestui tip de realism experimental contemporan.

Încercări de introducere a detaliului de un verism fotografic, în compoziții tematice ample, încercase — și va continua să producă în acest sens — și Eugen Popa, încă de prin anii 1965—1966. Lucrările sale cu subiecte luate din agricultura socialistă, din peisajele urbane și industriale ale țării, rămîn însă în continuare în cadrele figurative instituite, de tip „perspectival-renascentist” ale imaginii, în care numai detaliile realităților figurate ating o limită de „verism” al reproducerii „fotografice”

încă manuale. Păstrându-se totuși într-o specificitate picturală mai mult decât în una „fotografică” în sens experimentalist, acest tip de lucrări face într-un fel trecerea dintre realismul anilor '50 și cel al anilor '70 (fig. 4).

Către 1970 orientările înspre metodologia realismului „experimental” încep să se înmulțească. Ele mărturiseau o modalitate din ce în ce mai clar conturată de asociere a fotografiei cu imaginea plastică, modalitate sancționată just ca un „reviriment al figurativului”¹³. „Iconogramele” de acest tip, centrate pe o tematică de actualitate cotidiană curentă, puneau în joc un cumul de modalități vizuale, umane și mecanice, aglutinate ori juxtapuse, într-un stil mai degrabă totalizant decât sintetic. Alternanța de imagini, colajul, volumetria veristă de fotografie, asociată cu o luminozitate dură și stridentă ca de reclamă, cromatica sintetică utilizată, confereau lucrărilor pline de citate ale culturii vizuale curente (cifre, litere, fragmente de fotografie, reclamă) un stil al imediateții, de „afiș agitatoric”, un impact de document „ciné-vérité”, simptomatic, întrucât se constituiau ca parte a ei, pentru sensibilitatea trepidantă, pentru gândirea mozaicată, pentru mentalitatea dominată de oferta vizuală continuă a mass-mediumurilor contemporaneității.

În 1968 își începe activitatea expozițională pictorul gălățean Simion Mărculescu, a cărui artă rămâne preocupată, până azi, în exclusivitate de actualitatea civilizației urbane, de formele și obiectele ei, de miturile tehnice și culturale internaționale (obiectul de consum, viteza, jazz-ul etc.). „Viteză, ritm, vibrație, subordonează timp și spațiu, direct și dur, în axioma suverană a pinzei. Pelicula de materie a imaginii traversează continuu tensiunile ivite de la hăul transcendent la incizia faptului divers, de la infinitul temporal și spațial la fragila vibrație a clipei care consumă instantaneu reflexul unui fragment” — iată cum își definește singur poetica vizuală artistul, într-un text din 1970 din revista „Arta”¹⁴. Titlurile lucrărilor din acea perioadă sint de asemeni revelatoare: „Spațiu și unde”, „Motociclist”, „Raliu 47”, „Trompetă” etc. (fig. 5). Pictura sa va evolua de la soluții picturale cu efecte optice, geometrice, intens cromatice, mai degrabă abstracte în valoarea lor picturală intrinsecă, la formule din ce în ce mai clar epurate de „subiectivism” pictural, pentru a se apropia din ce în ce mai mult de „obiectivismul” tehnicii de reproducere a fotografiei și filmului. Imaginile sale nu vor renunța nici în această situație la intervenția voluntară în imagine, la compunerea fragmentelor „prefabricate” reproduse — imagini din reviste, fragmente publicitare, cifre etc. — într-o manieră care fructifică lecția lui Rauschenberg: materialul „ready-made” este dislocat din ambianță și transportat într-un context insolit, reasamblat cu elemente geometrice, grafice, gestuale, după o sintaxă caleidoscopică ce nu exclude logica afectivă — implicarea, asentimentul — din aceste nou create conglomerate vizuale mozaicate¹⁵: intenția lor subliniază noile dimensiuni psihologice ale mediului actual, ori plăcerea artefactului uman de serie, într-un deplin asentiment estetic și mental.

Tinăra generație de artiști, ieșită din institutele de artă în această perioadă, se orientează hotărât către cercetarea și statutarea noii situații a imaginii în contextul de civilizație și de cultură al actualității. Sesizând inadecvarea creată între noile dimensiuni ale realității imediate și mijloacele artistice de reprezentare a lor, decalajul instituit între noua sensibilitate și mentalitate umană, noile forme mass-media, și între posibilitățile limitate ale poeticilor plastice cunoscute, de a cuprinde și semnifica complexitatea înconjurătoare, generația tinăra problematizează statutul instituit al imaginii plastice, orientându-se către probleme de limbaj și de comunicare, mai mult decât înspre problemele valorilor estetice. Se apelează la poetici și tehnici noi, mai adecvate abordării și rezolvării complexe probleme a vizualului în interiorul sferei social-politice și a sferei comunicării interumane.

Pe linia noului realism experimental, influențat de tehnicile de reproducere mass-media în captarea realului, se remarcă în jurul anului 1970 cîțiva tineri artiști, care vor deveni promotori constanți ai acestei tendințe. Pe lângă numele amintite mai sus, este vorba despre Grigorescu Ion, Corneliu Brudășcu, Matei Lăzărescu, Florina Lăzărescu, Lia Szasz și alții, artiști cu o poetică clar și constant direcționată pe acest tip de demers vizual; alături de ei se vor manifesta, mai sporadic, și alți tineri artiști, pictori și graficieni, pe măsura intrării lor în arena publică a artelor românești, artiști care vor explora acest drum la începutul activității lor ori în paralel cu alte limbaje, spre care vor migra până la urmă.

¹³ *Arta*, 1968, nr. 2, „Cronica plastică”.

¹⁵ *Arta*, 1978, nr. 3, „Atelier”.

¹⁴ *Arta*, 1970, nr. 10, „Atelier”.

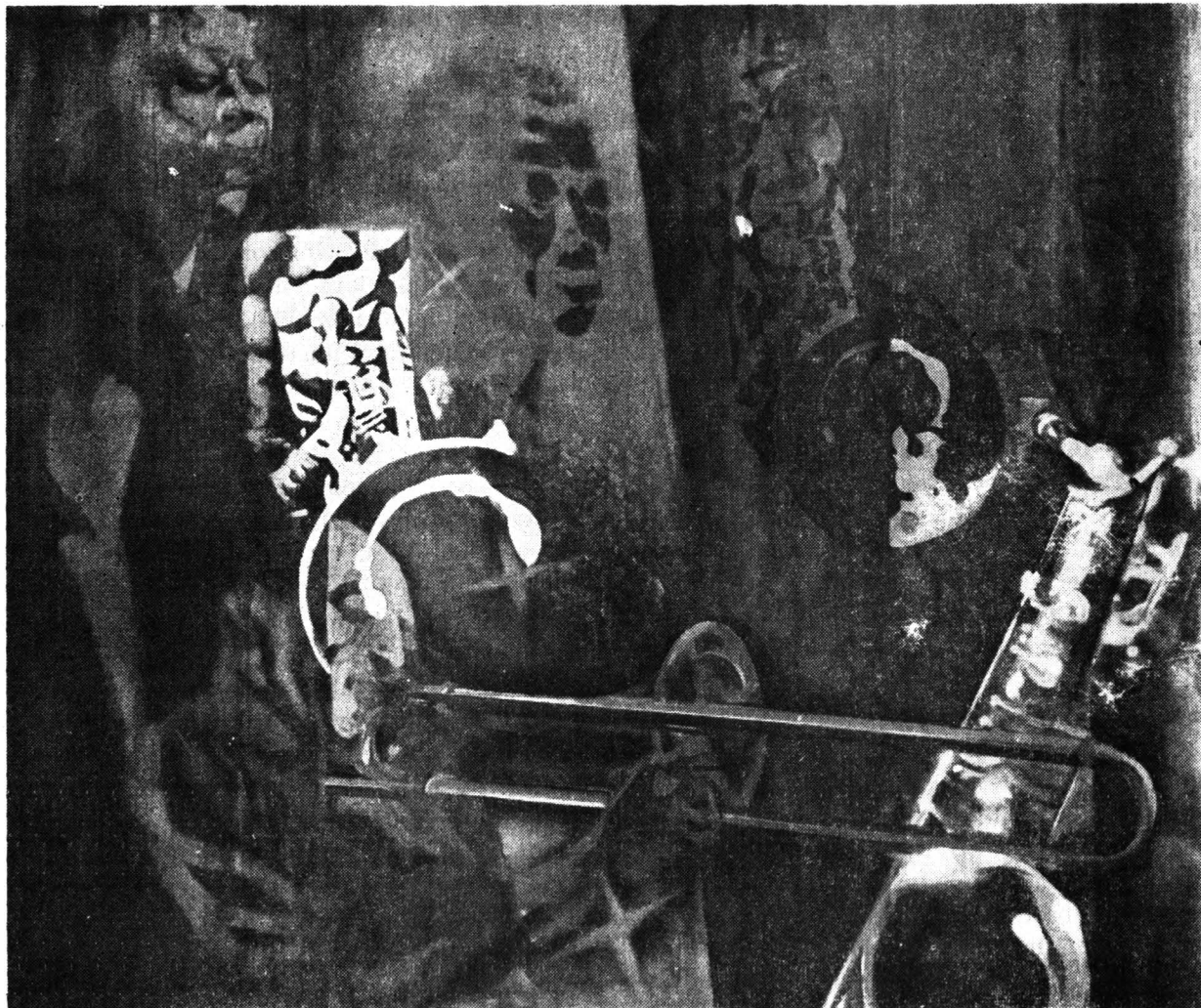


Fig. 5. — Simion Mărculescu, „Dixiland”

Dintre artiștii constant partizani ai „realismului experimental”, Grigorescu Ion reprezintă cazul cel mai coerent și mai interesant. Evoluția sa artistică poate fi considerată simptomatică pentru genul de probleme și de soluții care se pun și se rezolvă în cadrul acestui mod de a aborda activitatea artistică, statutul artistului și realitatea imediată.

Grigorescu Ion debuta în 1969, într-o expoziție colectivă de diplomă, unde expunea alături de lucrări foarte diverse ca stil și tehnică și o lucrare precum „*Ion și uliul*”, al cărei realism franc, netruncat, constata și mărturisea ruptura resimțită de foarte tânărul artist între sistemul educației artistice axat pe estetici consacrate și problemele stringente ale noii relații artă-realitate care trebuiau rezolvate: „Revelația că trebuie să pictez așa cum văd am avut-o în facultate... Eram învățat să judec viața dacă are sau nu ceva „plastic” în ea, viață care numai ea, îmi dau seama, poate să-mi arate ce e de privit. M-am salvat de la această „sinucidere” realizând că umilința, simplitatea vederii trebuiau respectate în primul rînd” („Arta”, 1972/nr. 8—9).

Principiu capital al cercetării plastice contemporane, conștiința diferenței dintre esteticile și statutul recunoscut al artei și realitatea imediată, iar — drept consecință urgentă — căutarea depășirii acestei non-concordanțe prin apropierea pînă la unificare, topire, a artei cu viața, va funcționa constant în poetica realistă a lui Grigorescu Ion. „Pictez așa cum văd: luarea obiectelor în ochi, urmărirea lor se face în mijlocul vieții, nu separat”¹⁶.

¹⁶ Arta, 1972, nr. 8—9, „Cronica plastică”.

Etapele ulterioare ale artistului se vor orienta tot mai constant și mai coerent pe direcția asumării cât mai adecvate întru „realism experimentator”, „reproducător”, uzind de tehnici mass-media, a cotidianului imediat. Tot în 1969 deschide, împreună cu Manuel Zeltzer, o expoziție de pictură și gravură, la Ateneul Tineretului, rămasă fără ecou public. Grigorescu Ion expune aici, pe lângă diferite lucrări figurative, un experiment grafic asemănător linogravurii : figuri decupate din plastic, colorate și imprimate — aplicate pe hirtie. Cercetările sale de atelier se îndreaptă în această perioadă, după cum mărturisește mai târziu artistul, către analiza tehnicilor benzilor desenate și preluarea fotografiei în pictură : încă în 1968 Grigorescu Ion elaborează, probabil, lucrarea „Cine?”, influențată de filmele lui Godard — un montaj sub formă de panou pliabil de imagini pictate în ulei după fotografii, lucrare care va fi de multe ori expusă ulterior, sub titlul „Reportaj din Gorj”¹⁷ (fig. 6).

O lucrare din expoziție mărturisea totuși ceva despre căutările de atelier, nu foarte prezente în acea expoziție. „*Triplu portret al unei fete*” nu propunea un triptic în sensul clasic al termenului, ci un studiu de portret, alcătuit din 3 secvențe, o caracterizare fizionomică a modelului din cele 3 unghiuri principale de recunoaștere a unei figuri (analogia cu fotografiile judiciare fiind evidentă) într-o sintaxă juxtapusă de tipul montajului secvențial, asemănător ca mod de comunicare tehnicii fotografice ori filmice.

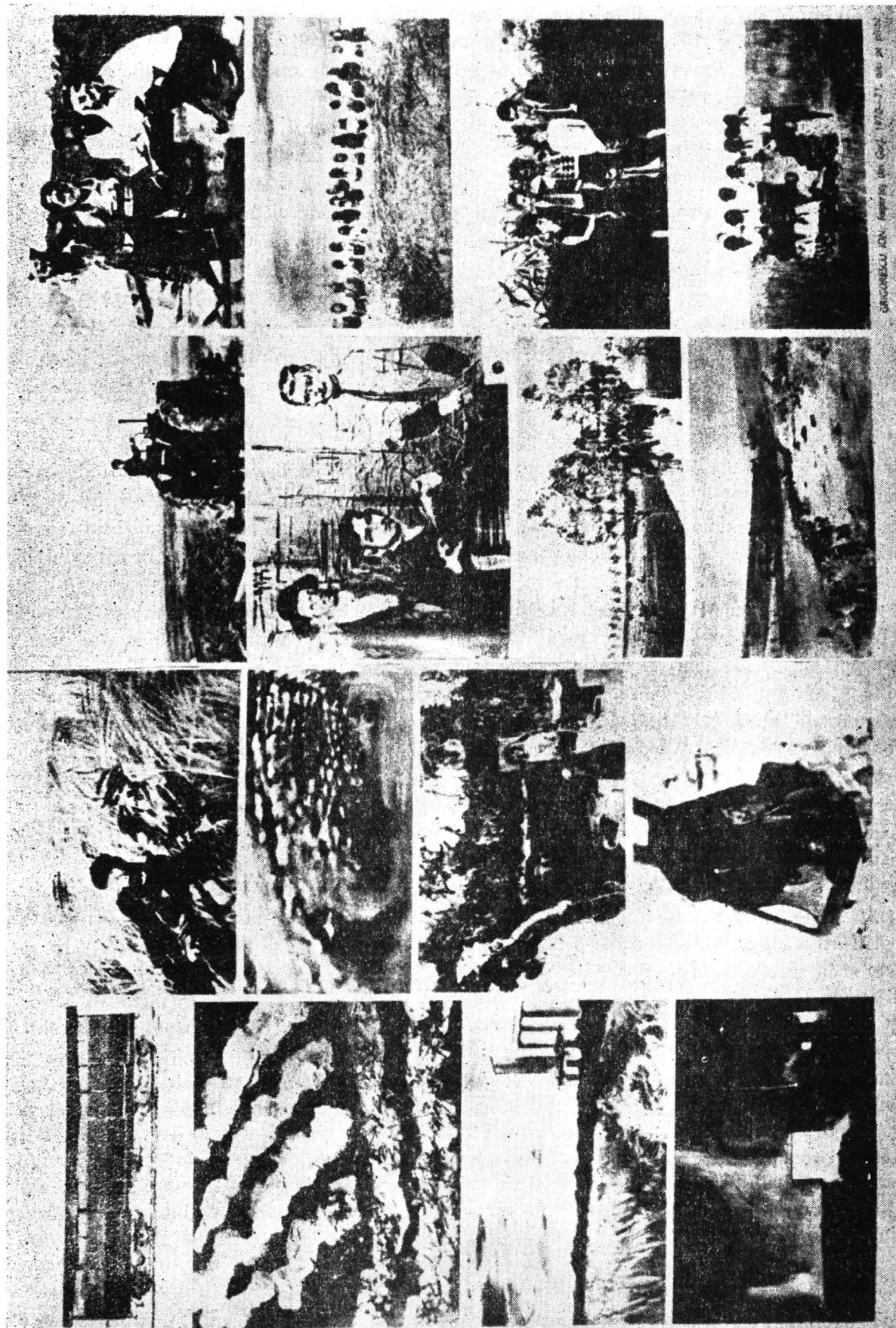
În 1972, Grigorescu Ion deschide prima sa expoziție personală, la galeria Orizont, unde expune serii de imagini în sistemul benzilor desenate și colorate, care analizau problemele — de culoare, lumină, desen, informație vizuală minimă — ale unui limbaj simplu de comunicare imediată, și, pe lângă acestea, compoziții inedite, unele mai surprinzătoare. Axate pe scene din realitatea contingentă, compozițiile erau gândite ca montaje de elemente ori imagini heterogene, în care detalii de real pictate fotografic, prin transpunere după fotografii documentare, se compuneau cu elemente de pictură figurativă consacrată, tradițională, și cu elemente grafice libere, în complexe compoziționale heteromorfe, mozaicâte. Combinate în decupaje diverse, citatele „gata împachetate” din real erau transportate într-un context estetic discontinuu, tensionat, urmărind să surprindă esența actualității din puncte diverse de vedere (reportaj dar și amintire, descriere dar și închipuire, citare și comentariu etc.). Temele lucrărilor, titlurile lor erau în sine revelatoare pentru orientarea către actualitatea imediată : „Înfăptuirea planului stă în puterea colectivului”, „Șoseaua”, „În post”, „Lucrurile” „Ziua” etc. (fig. 7).

În 1972, în același an, o expoziție organizată de criticul Iulian Mereuță își propunea selectarea și prezentarea unei „noi imagini a realității” în pictura unor artiști tineri. Din ciclul de expoziții organizate de revista „Arta” la galeria Amfora, expoziția se intitula sugestiv „O situație a imaginii” și urmărea, nu pur și simplu reprezentarea realității, reprezentare care dincolo de „actualismul” temei se poate traduce și sufoca în modele picturale tradiționale, în mentalități conservatoare de înregistrare a ei, ci căuta ilustrarea noului program estetic care se făcea simțit — nu numai în pictură ci și în grafică — între tinerii artiști, urmărind adecvarea mijloacelor și gândirii plastice la caracteristicile actualității. Din selecția de artiști premergătoare (în 1971 se organizase la Praga o expoziție românească intitulată „Tineri pictori români figurativi”¹⁸) s-au impus Grigorescu Ion și Corneliu Brudașcu (ar fi trebuit să participe și Simion Mărculescu de la Galați).

Lucrarea lui Grigorescu Ion intitulată „Reportaj din Gorj” (ce relua mai vechea lucrare „Cine?”) era un mare panou, de înălțimea unui om, compus ca un montaj de 16 imagini în ulei, reprezentând diverse aspecte ale existenței cotidiene din regiunea respectivă — peisaje, locuri de muncă, obiective industriale, grupuri umane, scene de gen, utilaje, portrete. Imaginile plecau de la fotografii documentare comune, răminind la sfârșitul execuției de transpunere (aproximativ) „fotografică” în ulei pe pânză, în limitele de banalitate documentară ale acelor fotografii, absolut obișnuite, „instantanee” din cotidianul imediat.

¹⁷ Vezi textul artistului din catalogul expoziției „Probleme noi ale imaginii”, 1971.

¹⁸ Din informațiile obținute de la artist.



GRIGORESCU ION: Reportaj din Gorj. 1972-77. din 24 p. 1972-77.

Fig. 6. — Grigorescu Ion, „Reportaj din Gorj”.

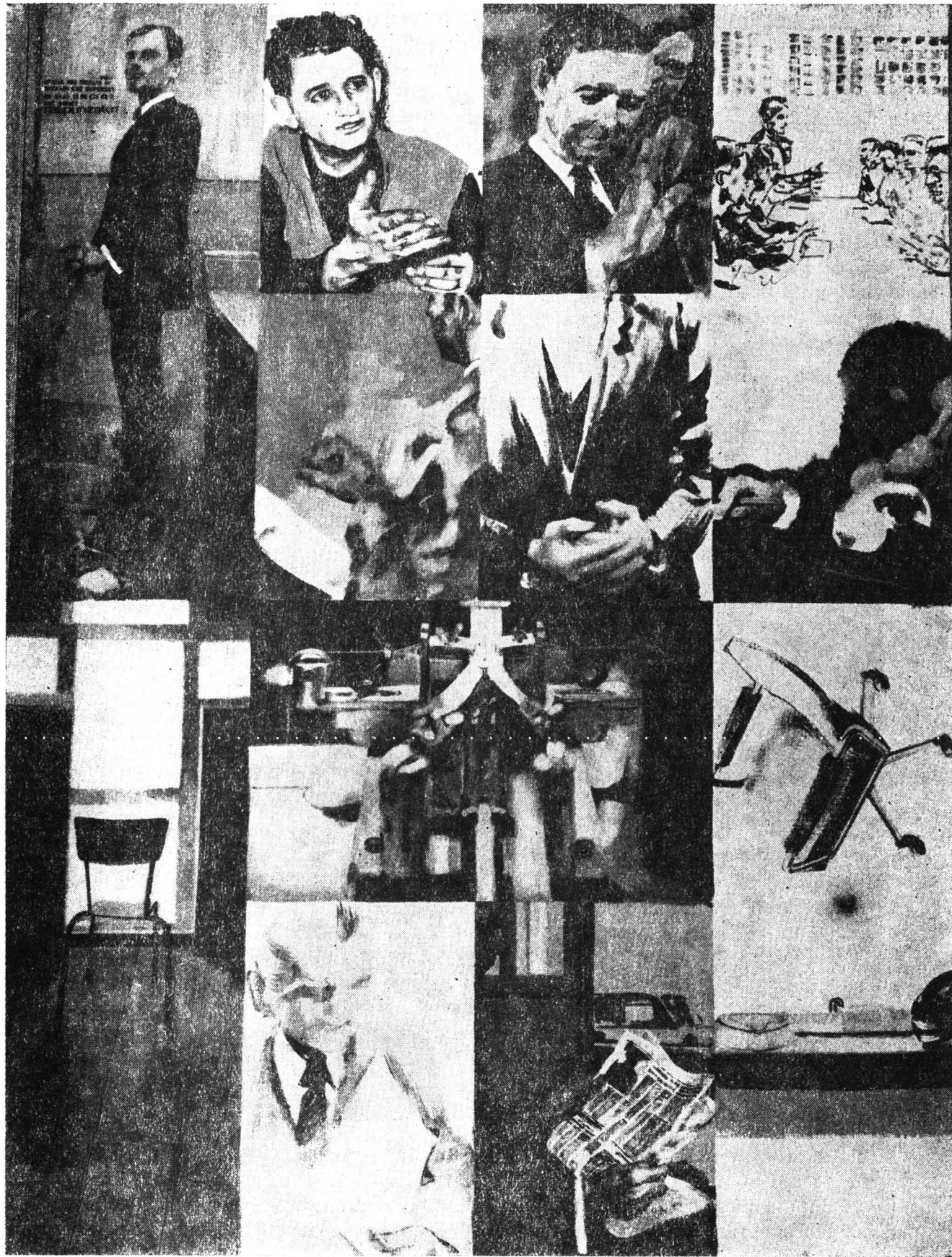


Fig. 7. — Grigorescu Ion, „Înfăptuirea planului”.

Mesajul lucrării era clar formulat : un demers realist, descriptiv și critic, aplicat pe un „cîmp” de banalitate, deci de realitate irefutabilă, într-o tehnică mentală „brechtiană”, cum o comenta organizatorul expoziției ¹⁹ : punctul de plecare era realul brut, netrucat, livrat prin fotografie ; un efect de distanțare se producea în actul selecției materialului real, în cazul de față fotografic ; tehnica de lucru, ambiguă ca sens și valoare stilistică, dat fiind caracterul ei reproducător, calitatea aproximativă a fidelității și detaliul voit neglijent, deci încă pictural, al tușei, se dovedea eficientă și valabilă în structura globală a ansamblului pictat ; imaginile, montate secvențial, „reportericește”, din unități echivalente ca informație vizuală, valoare plastică, importanță compozițională (tehnica brechtiană a mărgelilor pe ață) produc în final un efect complex — alături de șocul vizual se declanșează ironia, critica, procesul de intenție, într-un cuvînt participarea și implicarea în realitatea explorată. Sistemul de prezentare a lucrării, asemănător unui panou publicitar sau de informație vizuală curentă, așezat direct pe sol, manevrabil, pliabil, răspundea și el nevoii de a transgresa limitele cadrelor tabloului, ca operă de artă separată de privitor, pentru a se integra și prin acest mod, mai direct, actului de comunicare pentru care era gîndit (vezi fig. 6).

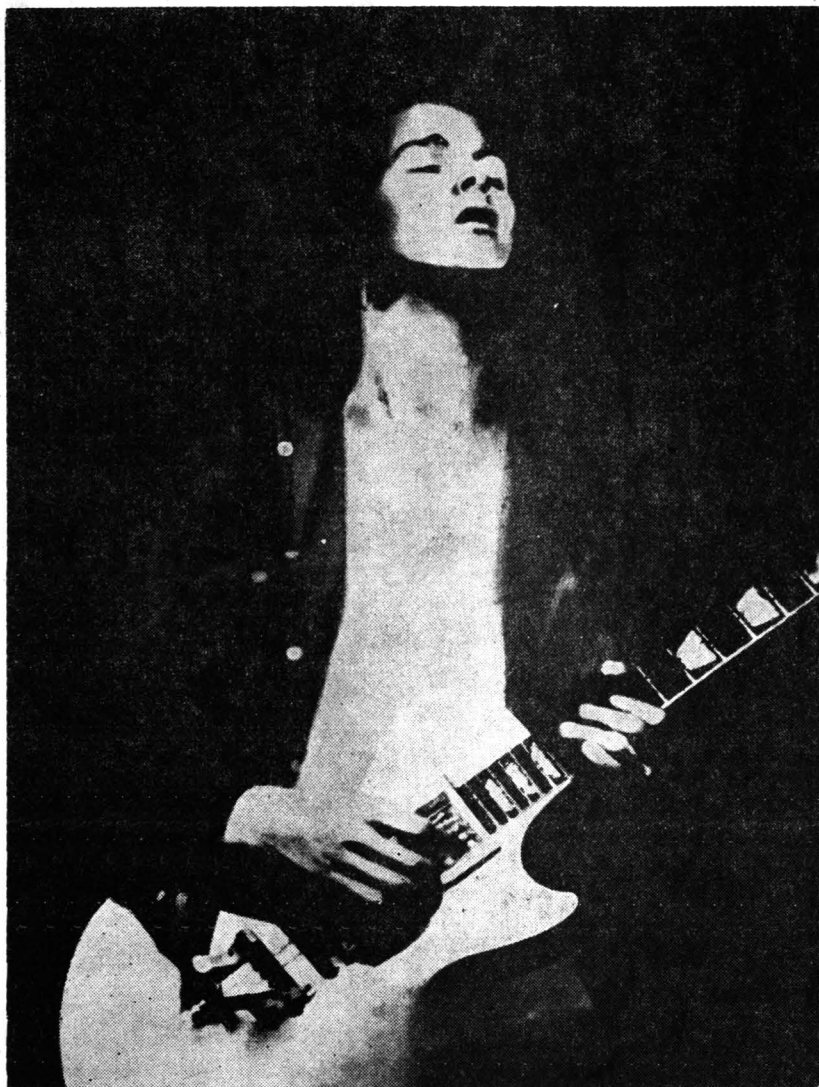


Fig. 8. — Corneliu Brudașcu
„Tînăr cîntăreț”.

Celălalt artist prezentat în expoziție, Corneliu Brudașcu, debutase și el, prin 1968, la Cluj. După lucrări de început — naturi statice prelucrînd linia de graniță dintre normalitatea și distorsiunile percepției, în situații picturale echivoce, cum le califica organizatorul expoziției ²⁰ — orientarea sa „realistă” se limpezește. Lucrarea „Tînăr cîntăreț” (fig. 8) reprezenta portretul unui chitarist „pop”

¹⁹ *Arta*, 1972, nr. 12, „Debut”.

²⁰ *Ibidem*.

surprins într-o postură tipică, preluat din fotografiile de acest gen din marile magazine ilustrate internaționale. Modelul naturalist relevat din raporturile dure, tranșante dintre lumină și umbră, fața înconjurată de un halou violaceu, tonalitatea monocromă albastru-violacee, produceau o atmosferă stranie și artificială, identică efectelor speciale, acide, ale prelucrării clișeelelor fotografice în laborator pentru contraste publicitare șocante. Amintind de căutările lui Monory, această lucrare făcea parte dintr-o serie „albastră” mai numeroasă, specifică artistului, ce cuprindea în expoziție și alte titluri precum „Compoziție” I și II : grupuri umane, familie, prieteni, reproduse după instantanee în poziție frontală, „de fotograf”. Tehnica amintită reușea să introducă, în interiorul preciziei realist-fotografice până la verism a anatomilor, o cantitate de straniu și de irealitate emanată de efectele de lumină, de cromatica artificială, de ușoara distorsiune a formelor — căi de manifestare a subiectivismului în cadrele celui mai acerb „fotografism”.

„Noua imagine a realității”, așa cum o propuneau cei doi tineri artiști, nu însemna deci o selecție prin grilă culturală, stilistică, a elementelor reale, deci nu o configurare estetică (în primul rînd) a lor, ci o preluare ca atare a datelor existenței, prin mijlocirea fotografiei, o însumare și o reproducere a acestora ca atare în sensul unui anume mesaj. Realitatea e „arătată cu degetul”, netransfigurată, nici metamorfozată, dar chiar transpusă ; astfel structurile ei reproduse par a se arăta capabile să degaje un sens, o subiectivitate.

Fără îndoială, se contura o nouă înțelegere a noțiunii de „realism”, opusă vechilor realisme tradiționale, istorice, dar și realismului mai recent al anilor '50, față de care se așeza pe poziția unei duble critici, morală și estetică. (Termenul de „realism” ca atare nici nu a fost uzitat foarte mult în legătură cu această direcție de cercetare plastică contemporană, nici de către artiști nici de către critică, datorită devalorizării lui, deși a fost întotdeauna subînțeles, folosit mental.)

Este vorba despre un realism care se poate defini ca acel tip de act artistic „care nu impune realului un stil”²¹, ci urmărește să introducă în imagine elemente reale cit mai apropiate de starea lor obiectivă, nudă, nedeformată — un realism de atitudine, al creatorului, pe de o parte, și un realism de statut, dar și tehnic, al operei create, pe de altă parte.

La nivelul atitudinii artistului, aceasta ar însemna adoptarea unei poziții „obiectiviste” față de datul contingent, ca materie de lucru, adoptarea unui principiu impersonal în perceperea și reproducerea acestuia, pentru a nu deforma experiența fizică și mentală legată de acest real prin diverse grile culturale și estetice, pentru o fidelitate cit mai mare față de mecanismele percepției și receptării mesajului artistic — cale resimțită drept unică pentru a accede la sensul „pur” al realității imediate.

Ipostaza tipică a artistului realist ar fi deci o „curiozitate ontologică” față de totalitatea fenomenală a existentului, o „foame de lume”, o foame de document, de autentic, care include și-și asumă toate aspectele cotidianului, fără ierarhizări valorice, estetice, de sens etc. Între ipostaza umană și ipostaza creatoare a artistului se produce o echivalență, o nediferențiere, actul și lucrarea artistică preiau caracterele existenței imediate, cotidiene, banale, cu locurile comune, obiectele de interes, obsesiile mentale, într-un cuvînt, precaritatea acesteia.

Opus aceluia realism excesiv, didactic-ilustrativ al anilor '50, spre exemplu, realism concentrat pe exemplaritatea principală, ideologică, a figurării, până la grandilocvență, idealitate și dogmă, într-un stil „muzeistic” — acest realism al anilor '70 recuperează banalul ca atare, netruncat, în toată varietatea lui multiformă, incluzînd toate aspectele sale, de la sordid la senzațional. Pasiunea pentru concret, pentru detaliu, pentru „subiectul umil”, stă sub semnul ideologiei „feliei de viață”, a preluării citatului din realitate, asumîndu-și toate aspectele acesteia, de la mitologia faptului cotidian, la consemnarea „locului comun” (vizual, mental, psihologic etc.), de la prelucrarea poncifelor comerciale, tehnice, de civilizație, la asumarea kitsch-ului.

Artă „fără limite”, întrucît totul poate deveni temă și materie primă a cercetării plastice, pentru că totul poate fi înregistrat, reprodus, imitat, acest realism atent la totalitatea fenomenală a lumii, pentru care orice fragment este revelatoriu asupra întregului contingent, constituie un demers de reabilitare a acestui real ca atare, o încercare de a-l face perceptibil, demn de atenție, plin de infinite potențialități încă neexplorate de sens.

²¹ Grigorescu Ion, în *Arta*, 1973, nr. 12, „Cronica plastică”.

„Monumentalizind vulgarul”²², asumind și reformulând ceea ce e fără valoare și neobservat, acest tip de realism de „ultimă oră” provoca o răsturnare în ierarhia genurilor : reprezentarea „subiectului umil” (domeniu al scenei de gen și al naturii statice) devine reprezentarea documentară a epocii : scena de gen uzurpă locul picturii istorice, îi preia prerogativele reprezentative și autoritatea ilustrativă pentru chipul actualității. Fragmentul banal devine indicator, emblemă a vremii, semn antropologic revelatoriu pentru epocă.

Evident, limbajul unui asemenea mod de a înțelege demersul realist se delimitează la rindul său de mai vechile tehnici realiste. O expoziție colectivă deschisă în februarie—martie 1974 la sala „Atelier 35” (galeria Orizont) și intitulată simptomatic „Probleme noi ale imaginii”²³, pune în lumină cu mai multă claritate noile tehnici și mentalități artistice de înregistrare a realului. Expoziția prezenta lucrări de Horia Bernea, Theodor Moraru, Ion Dumitriu, Doru Covrig, Dan Dumitrescu, Grigorescu Ion, Florina Lăzărescu, Matei Lăzărescu și Aurel Bulacu, lucrări însoțite de autocomentarii publicate în catalogul expoziției, foarte revelatorii și ele pentru starea de spirit a noii generații față de problemele imaginii plastice în raport cu realitatea.

Scopul expoziției, așa cum îl prezenta în catalog organizatorul ei, Grigorescu Ion, era să „obțină un răspuns de la artiști și public” în legătură cu evoluția imaginii actualității, imagine care „dată fiind inadecvarea teoriilor și soluțiilor plastice anterioare la noile probleme apărute, trebuie regândită în temeiurile ei într-un ansamblu atît de plin de probleme cum e viața”.

Necesitatea resimțită obiectiv și colectiv în mediul artistic, problematizarea și soluționarea nouă a raporturilor artă-viață erau gândite, evident, diferențiat în cadrul artiștilor expozanți, deși toți își

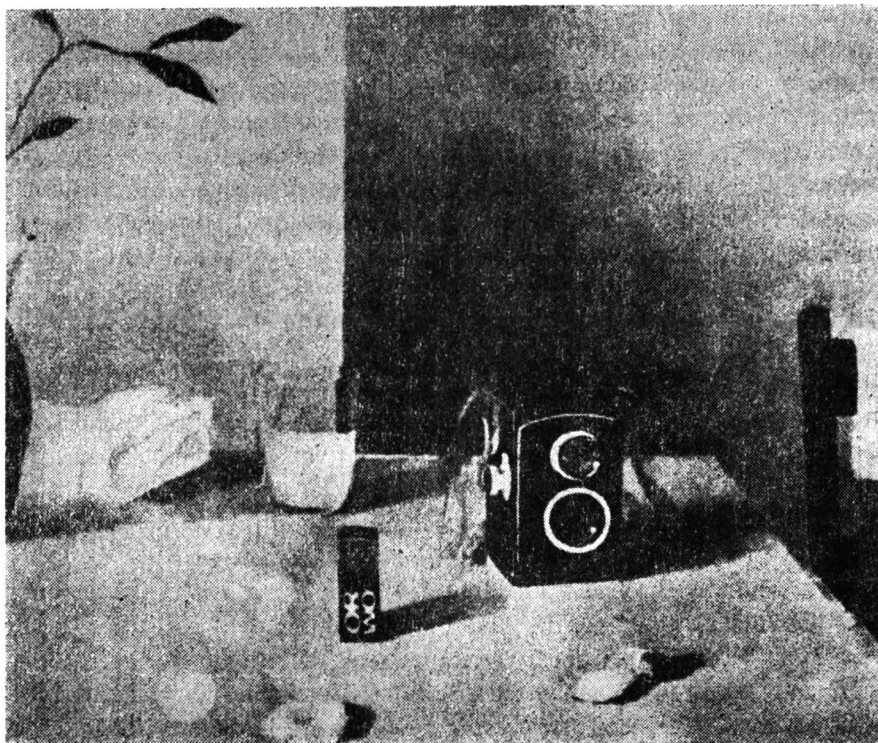


Fig. 9. — Matei Lăzărescu, „Rolleicord”

considerau creațiile „în acord unanim, drept ale realității”²⁴. Desigur, nu toate formulele propuse se apropiau de noțiunea de „realism experimental” în sensul în care am încercat să-l circumscriem pînă acum. Numai o parte dintre expozanți se orientau mai vizibil înspre o poetică a imaginii de tip realist înregistrată prin/ca și cum/asemenea cu/tehnicele mass-media.

Astfel, *Matei Lăzărescu* expunea lucrări intitulate „Carnea”, „Mașina de scris” „Rolleicord” și montaje de fotografii numite „Exemplu I și II” (fig. 9). Față de primele sale compoziții, care

²² Dan Grigorescu, *op. cit.*, p. 35.

²³ Vezi catalogul expoziției și revista *Arta*, 1974, nr. 4.

²⁴ Vezi catalogul expoziției, textul organizatorului.

încercau să descopere „zone semnificative din realitate” într-o bună tradiție a figurativismului realist clasic, lucrările sale prezente, ca și cele ulterioare, se îndreptau spre zone noi ale cotidianului — obiecte-rezultate ale acțiunii omului, situații comportamentale, studii-naturi statice de lucruri „ready-made” — care mărturiseau înclinația crescândă a autorului spre „retragerea subiectivității deformante” din construcția lucrării, pentru a lăsa lucrurile „să se prezinte singure” (din cuvintele sale din catalog). Pentru aceasta, mijlocirea imaginii fotografice ca punct de plecare, de control și de referință, a transpunerii-reproducere, constituie un fapt capital. „Paharul cu apă” era un montaj pictural de șase imagini ale unei fete în diferite atitudini cu un pahar în mină, într-o tehnică ce transfera informația fotografică în valori picturale, decorative și seci, totuși în continuare plastice, depășind naturalismul agresiv al fotografiei prin introducerea în imagine a unor valori picturale, de distanțare, ce nu micșorau impactul verist păstrat intact al imaginii, ci îi îmbogățeau receptarea, subliniindu-i intensitatea prezenței fizice, obiectuale. Mitologia obiectivului de consum se va manifesta din plin în opera acestui artist, unde va căpăta încărcături afective mergind de la entuziasm admirativ pînă la straneitate poetică și ironie.

Florina Lăzărescu expunea de asemeni lucrări axate pe mitologia urbană („Apariția unui Ford în parcul Ioanid”, „Orașul”, „Tișnitoare în piața Rosetti”) în care fragmente transpuse după fotografie se compuneau discontinuu cu elemente abstracte, geometrice, de pură picturalitate, ori grafice, emanînd în ansamblu o atmosferă complexă, foarte modernă ca efect vizual. Un „Autoportret”, montaj de cîteva imagini ale autoarei, vroia să se „definească prin fiecare imagine în parte și prin actul de a le alătura”; într-un tip de comunicare vizuală de factură „comicsbooks”, cum își autodefi-



Fig. 10. — Florina Lăzărescu, „Autoportret”.

nea autoarea maniera, transpunerea datelor fotografice pe pînză nu era nici în acest caz completă, tușa încă picturală, spațiul liber lăsat, nepictat din pînză, ori rudimentul de peisaj adăugat, urmăreau depășirea convenției fotografice și plastice către o imagine cu încărcătură informațională mai bogată decît a fiecăreia în parte, mai „plenară” (fig. 10). „Acum mă gîndesc la lucrări în care preocuparea să se îndrepte numai asupra unui obiect-loc comun, să-i epuizez în transformări imperceptibile posibilitățile de semnificație; să folosesc asocierea mai multor imagini, ca în film (bineînțeles selecțio-

nind momentele importante din evoluție) și, paralel, prezentarea într-o mică imagine care să cuprindă totul ca agitație psihică generată de obiect” — își declara artista în catalog un program semnificativ de lucru, comun de altfel în intenții întregului mediu artistic prezentat de expoziție.

Aurel Bulacu expunea un ciclu de lucrări de grafică („Sommul”, „Prinzul”, „Birou” etc.) ce prezenta momentele esențiale cotidiene ale unui personaj uman tipic, despersonalizat, de-a lungul unei zile dintr-o existență „pe bandă”; tipul de imagine propus „care poate fi considerat ca o imagine fotografică ce oprește o mișcare, având tot timpul posibilitatea de a fi continuată”, mărturisea la rindul său o ideologie artistică a înregistrării exacte a detaliilor banale „care ar putea avea rolul unui simbol” al existenței reale, comune, „întrucît în banal se întîmplă lucruri emoționante”, reprezentative uman (cuvintele artistului din catalog).

Dan Dumitrescu, autor de filme publicitare, dar și autor al unui film „de autor”, de artist („Muncă nu glumă”, 1972) expunea imagini foarte realiste alături de altele fantastice, subsumabile tehnicii ilustrațiilor și a benzilor desenate din comicsbooks, compoziții formate din elemente și evenimente întîmplătoare, propunînd hazardul, ca element al realului, drept o mină bogată de posibilități de explorat, într-un tip de „image-investigație” de „neșteptate sensuri”: „Obiectul de artă nu e necesar să fie „operă”, ci numai investigație, calitatea lui depinde de limpezimea cu care au fost respectate criteriile domeniului de existență propriu”²⁵.

Alături de pictorii-graficieni enumerați, expunea sculptură *Doru Covrig*, de altfel unicul sculptor român care ar putea fi alăturat acestei orientări, prin căutările sale din primele perioade. Mula-jele sale după manechine comerciale, după măști, părți anatomice umane, ori după obiecte fabricate (vezi perechea de ghetе din expoziție), transpuse în ghips ori rășini sintetice, poliesterice, declarau vădit — alături de alte tipuri de lucrări ale artistului (reliefuri și forme sculpturale geometrice-abstracte) — tendința de a aduce în sculptură direct obiectul, lucrul din real ca atare, ca simptomatic și revelator în sine, fără deformarea unor prelucrări stilistice: o manieră de a gândi opera de artă, în filieră „pop” (vezi cutiile de bere ale lui Jasper Johns, mula-jele de ghips ale lui George Segal etc.) dar neatingînd niciodată, în intenție și realizare, idealul de reproducere perfectă subiacent artei pop ori hiperrealismului (prin simplificări, intervenții în obiect, selecții de obiecte disponibile simbolului etc.).

Cel mai masiv prezent în expoziție era *Grigorescu Ion*. Lucrarea sa „Omul de astă seară” era un portret straniu, întrucît era pictat neclar după o fotografie, decupat pe conturul lui și colat unui suport tare tătat în aceeași formă — un fel de picto-sculptură decupată, care încerca ieșirea din bidimensionalul plan al picturii clasice înspre percepția senzorială spațializată, mai apropiată de real, a formei (lucrarea fusese prezentată și la o expoziție colectivă de experimente portretistice intitulată „Portretul”)²⁶.

Două panouri de fotografii numite „Montaj continuu” și „Montaj discontinuu”, prezentau un fel de filme din fotografii ce se succedau la cîteva secunde, axate pe studiul și analiza figurii umane și a mișcărilor ei. Montajele demonstau o gîndire a imaginii globale, ca un asamblaj de elemente decupate din fluxul real după gradul de relevanță, în serii modulare care nu refăceau doar mișcarea sau aparența formelor din unghiuri diferite ci propuneau și o imagine asupra înțelegerii realului, continuă și discontinuă în același timp, banal dar și potențial semnificativă, un mod de preluare a datelor cotidiene înspre cunoaștere și valorizare estetică, fără a le pierde puterea informativă și impactul obiectiv. Panourile demonstau utilitatea fotografiei ca stadiu premergător al operei de artă, înlocuind sau asimilîndu-se etapei „studiului”.

Corolar, parcă, a acestor căutări și experiențe pe imagine „Portretul Măriucăi Iosifescu” era o pictură în ulei și în relief după o fotografie. Fără să fie pictată cu totul „fotografic”, ea interpreta destul de liber datele clișeului, care deși recunosciibile perfect, deveneau pictură — sau, ipoteză la fel de valabilă, modelul viu era pictat în criteriile fotograficului, deși după natură. Portretul, întreg, se termina spre partea inferioară, în relief, ieșea din planeitatea cadrului pictural, în afară, printr-un mulaj treptat, ce atîngea volumetria deplină, desprinsă de pînză, în virful piciorului figurii așezate; lucrarea urmărea să rupă suprafața convențională, spre a căpăta o realitate din ce în ce mai plenară, într-un parcă surprins în desfășurare proces de concentrare materială, de coagulare spațială, de ieșire

²⁵ Vezi textul artistului, în catalog.

²⁶ Vezi catalogul expoziției din 1973, sala „Orizont”.

dintr-un rang al vizualului pentru a intra în altul superior, ca obiectivizare. Impresiile de verism extrem și de straniu coexistau pașnic, dând lucrării un impact vizual și o prezență puternică.

În expoziție, Grigorescu Ion mai prezenta un montaj de fotografii „prezentînd creația lui Nicolae Grigorescu” (cadre după diferite lucrări ale acestuia) și un alt montaj de fotografii-detalii după pictura „Straniul caz al domnului K” de Victor Brauner. Montajele urmăreau să pună în evidență, în structurile plastice caracteristice celor 2 artiști, a unor procedee secvențiale, de instantaneu, de „bandă desenată” (cum motiva Grigorescu Ion în catalog), prefigurînd parcă, la scara lor, procedeele foarte contemporane, folosite și demonstrate în expoziție, în intenția teoretică și polemică de a motiva și istoric și cultural, ca date ale percepției și gîndirii plastice permanente, calitățile acestor tehnici noi de concepere a imaginii.

Expoziția în întregul ei demonstra o stare de emulație a tinerei generații de artiști, care dorea, cu sinceritate și angajare umană și artistică, să reactualizeze și să rezolve specific, adecvat timpului, problemele percepției și reprezentării plastice a realității. Problematika ei era de altfel la ordinea zilei în viața artistică românească, ea a constituit tema, divers formulată, a multor expoziții colective din acei ani, deschise în galerii orientate pe expunerea ultimelor căutări plastice ale momentului: galeria Amfora (expozițiile revistei „Arta”), galeriile Apollo (specializate în prezentarea „grupărilor” artiștilor după diverse criterii), sala Atelier 35 (expoziții colective ale Cenaclului tineretului al U.A.P.) și, din 1973, Galeria Nouă (manifestări complexe pe teme și problematice majore). Numele multora dintre expozițiile organizate acolo sînt semnificative: la Atelier 35 — expozițiile „Ipostaze figurative”, „Expresionismul ca atitudine”, „Constructivismul”, „Fantasticul ca atitudine”, de exemplu, organizate toate în 1973 și la care participaseră toți tinerii artiști pomeniți mai sus; ei au continuat să participe, în parte, și la alte manifestări organizate ulterior aici: „Autoportretul”, „Portretul”, „Natura statică”, în 1975, „Peisajul” în 1976 și altele, pe lângă multe expoziții personale diverse, unele chiar ale artiștilor comentați.

La Galeria Nouă se vor organiza mari expoziții colective pe teme generoase: „Ipostaze: peisaj-ambient-artă monumentală” în 1973, „Artă și energie”, „Arta și orașul” în 1974, „Lucrul- imaginea-semnul”, „Imagini ale istoriei” în 1975, „Arta în industrie”, „Arta și natura” în 1976. Caracterul „tematic”, mai corect spus pe probleme, al expozițiilor menționate și al altora, mărturisește de la sine nevoia și importanța clarificărilor și afirmărilor colective și publice ale noilor orientări plastice, a noului statut al artistului și a modului de a concepe opera de artă pe probleme-cheie ale relației artă-realitate, asigurînd o imagine-simptom a momentului. La toate aceste manifestări, tipul de demers artistic pe care-l comentăm, „realismul experimental”, a fost cu consecvență reprezentat de Grigorescu Ion, Matei Lăzărescu, Florina Lăzărescu, Lia Szasz, Corneliu Brudașcu etc., ca o tendință fermă și importantă între noile tipologii estetice.

★

Expoziția „Probleme noi ale imaginii” sublinia, dacă mai era nevoie, importanța majoră a preluării tehnicilor mass-media în imaginea plastică, în primul rînd a *fotografiei*. Importanța ei pentru toate domeniile de activitate umană nu mai trebuie comentată: utilizarea și necesitatea sa au devenit universale. Fotografia s-a dovedit nu doar un mijloc de înregistrare imediată și „perfectă” a realității, nu doar o posibilitate de reproducere a acesteia, ci, în mod fundamental, o modalitate de analiză a imaginii, fie ea reală ori artistică. Fotografia a însemnat nu numai o cale de largire a cunoașterii umane, ci și o cale de transformare psihologică a vederii și percepției umane. Capacitățile sale specifice au lărgit posibilitățile optice umane (viteză, precizie, dificultate, minuție), determinînd, cum afirma Moholy-Nagy ²⁷, noi relații cu structura materiei și lumii, cu caracterul spațiului și timpului.

Relațiile fotografiei cu artele plastice nu au fost mai puțin capitale pentru dezvoltarea acestora în secolul XX. De la începuturile de concurență și reciprocă excludere ²⁸, din vremea apariției ei, asistăm astăzi la colaborare și reciprocă influență. Dacă Flaubert prezicea în „Dictionnaire des idées reçues” că dagherotipul va înlocui pictura, nu e mai puțin adevărat că apariția lui a contribuit, indirect și direct, la declanșarea crizei vizualității artistice de la sfîrșitul secolului trecut și la emergența curenților avangardiste, începînd cu impresionismul, care-i datorează atîtea. Apogeul picturii mo-

²⁷ L. Moholy-Nagy, *Un nou instrument al viziunii*, în *Arta*, 1975, nr. 8.

²⁸ Udo Kultermann, *L'Hyperréalisme*, Paris, 1972, p. 27 — 29.

derne, ca demers specific, epurat de valori extraestetice, coincide cu afirmarea tehnicilor fotografice și de film, tocmai prin delimitarea de acestea.

Fotografia se constituie azi în mod fundamental ca un demers tehnologic contemporan de modelare a funcțiilor și activităților umane²⁹. Dimensiunea ei nu mai poate fi eludată din datele percepției, mentalității și comportamentului cultural vizual contemporan, cum nu se mai poate concepe civilizația actuală fără mijloace de comunicare în masă, între care fotografia reprezintă un element de bază. Importanța influențelor sale în modul de a concepe și recepta imaginea a fost sesizată cu acuitate de artiști. Dacă la început stilurile fotografice erau influențate de cele picturale, azi asistăm la procesul invers, tehnicile și metodologiile fotografice (filmice etc.) influențează mijloacele și gândirea plastică actuală³⁰.

Pentru modalitățile plastice care urmăresc un verism perfect obiectiv al înregistrării existenței în toate detaliile sale, fotografia a însemnat o descoperire capitală și un mijloc indispensabil. Ca demers preliminar, de „studiu”, documentul fotografic a fost, încă de la începuturile lui, utilizat în pictură. Artiștii plastici au fost adesea și fotografi amatori ori profesioniști. Cadrajul, unghiurile de vedere, contrastele luminoase, detaliile fotografice, au influențat încă din impresionism modalitățile de gândire și realizare a suprafeței tabloului; decupajul în informația vizuală a realității, instanțaneul etc. au însemnat cîștiguri repede asimilate și în artele plastice.

Din 1955 – 1960 legături de tip nou s-au stabilit și s-au manifestat între tehnicile de reproducere și artele plastice. Prin intermediul mass-mediumurilor, fotografia, filmul, apoi imaginea TV, tehnica afișului, a benzilor desenate, a publicității vizuale de tot felul, au intrat masiv în atenția artelor vizuale, începînd cu pop-arta americană, pe două căi principale³¹. Pe de o parte ca sistem de referință, ca dimensiune definitorie a mentalității contemporane, deci simptom și depozit, sursă de informație și izvor iconografic, parte a iconosferei contemporane. Pe de altă parte, mass-media au fost valorificate în metodologia lor de comunicare, ca tehnici de codificare și transmitere a informației vizuale, preluate de către artele plastice în sintaxele proprii, pentru urgența și eficiența mesajului implicit și a comunicării scontate, adaptate tipului uman senzorial și mental contemporan.

Ca depozit și sursă iconografică, mass-media au adus în atenția artelor plastice cotidianul, imediatul, faptul brut, banalul în toată desfășurarea lui multiformă. Artă pop a fost considerată nu fără dreptate ca „expresie a efectelor mass-media”³², expresia culturii vizuale și comerciale americane. Hiperrealismul poate fi considerat de asemenea ca produs al civilizației mijloacelor de comunicare în masă. Imagineria pe care aceste curente au impus-o este o imagerie a civilizației „ochiului”, citatele lor din realitate sînt în ultimă instanță „imagini ale imaginilor” produse de mass-media din realitate — despre realitate — în realitate.

Pasiunea pentru concret, consemnarea obiectului și faptului banal, concentrarea precisă pe obiecte reale, pe vizibilul recognoscibil, exacerbaria detaliului, sînt urmări ale manierei de a vedea prin grilă mass-media. Capacitatea de a înregistra perfect realitatea duce inevitabil (sau convenabil) la o pasiune și orientare înspre „realism” („obiectivism”, „concretism”), la „limitarea” pe realul nelimitat.

Pentru artiștii pop, introducerea fotografiei în imaginea picturală a însemnat introducerea unor „bucăți” ale cotidianului imediat în structura compozițională, declanșarea unei posibilități noi de a „face realism”. Dincolo de ideologia și iconografia „eșantionului” de viață, au fost asimilate gândirii plastice și strategiile mass-media de comunicare: montajul, decupajul, mixajul, asamblajul, serializarea, operațiunile modulare etc. — bunuri cîștigate ce au permis artelor plastice, alături de reproductibilitate și difuzare masivă, o democratizare substanțială a limbajului, o adaptare „la zi” a eficienței lor de comunicare. Tehnica mixtă, specifică mass-mediumurilor, a devenit genul preponderent în toate artele.

Pentru hiperrealiști fotografia înseamnă mijlocul indispensabil, asemenea pensulei, pentru realizarea exactității reproducerii realului după reproducere, într-o angajare laborioasă de a „restitui evenimentului fotografic, autenticitatea lui de pur eveniment pictural”³³. Plecînd de la fotografie,

²⁹ Cf. Moholy-Nagy, *op. cit.*

³² Dan Grigorescu, *op. cit.*, p. 153.

³⁰ Cf. Udo Kultermann, *op. cit.*

³³ Linda Chaise, *Les Hyperréalistes américains*, Paris, 1973, p. 19.

³¹ Michel F. Braive, *L'Age de la photographie*, Bruxelles, p. 97.

întii ca „prim” strat al realului, ca formă de contact prim cu acesta, apoi ca „schită, crochiu, studiu”, hiperrealismul face drumul invers către realitate, apropiindu-și-o indirect, prin camera de luat vederi, către restituirea fidelă a obiectului real, pentru o iluzie și o realitate maximală, hic et nunc, a imaginii. Avînd de a face, în fapt, cu o realitate secundă, reproducerea, scopul ei poate fi formulat drept „a reda viața imaginilor și obiectelor distruse de mass-media”³⁴, a recupera pictural realul, mai exact decît ochiul uman și mai „uman” decît reproducerea; iată o poziție extremă a modului de a înțelege demersul realist asupra datului realității.

Fotografia se arată astfel, a fi, mai mult decît un mijloc tehnic, drept o manieră de a te raporta la real, deci o perspectivă asupra realului. Ea nu mai poate fi considerată secundară ci esențială în vizualitatea contemporană. Există nenumărate feluri de a fotografia realitatea, după cum există nenumărate feluri de a o vedea și reda, există nenumărate feluri de a o copia, după cum există o diferență între a picta după fotografie și a picta după obiectivul fotografic. Fotografia poate fi deci folosită nu numai ca mijloc ci și ca subiect în sine, materie de analizat și de transformat, o structură în interiorul căreia există infinite posibilități de experimentare, există „anumite absoluturi”³⁵.

„Realitatea” fotografiei, ca succedaneu perfect al desfășurării fenomenale, constituie un argument fundamental al ei pentru demersul de tipul „realismului experimental”: prin ea se poate accede la fapte brute, întîmplate, la momente unice, la persoane vii care continuă să existe paralel cu imaginea lor, la subiecte unice specifice, la un hic et nunc decisiv pentru acest mod de a figura lumea. Exactitatea dură și precizia maximă, indiferența și obiectivitatea ei, maxime în raport cu capacitățile umane de percepție și redare, o desemnează drept principalul instrument și drept materie a acestui realism. Implicarea în real e maximă și deformarea acestuia e minimă. Înregistrînd corect realitatea, fotografia deschide implicit și asupra cunoașterii și apropierii ei, asupra sensului ei: ea permite variate investigații, intervenții, analize în structurile sale și în cele ale realului — „în fotografie se poate face orice”³⁶.



Redefinirea continuă a demersului acestui tip de realism în raport cu fotografia și cu celelalte mass-media constituie o componentă majoră a proceselor de elaborare a imaginii la toți artiștii subsumați acestei orientări. Simptomatic și Grigorescu Ion și Matei Lăzărescu și Ion Dumitriu etc., vor desfășura și activități susținute de fotografi amatori ori profesioniști, iar mai tirziu se vor manifesta ca autori de mici filme de artă („de autor”).

Grigorescu Ion este din nou un bun exemplu: fiecare lucrare de a sa e precedată de un număr impresionant de fotografii, în paralel cu pictura și grafica expune în permanență fotografie; publică un album de fotografii „Iași 1974—1975”, serie texte despre fotografie și despre istoria fotografiei românești (despre Carol Popp de Szathmary, despre fotografii de război etc.)³⁷. Începe să organizeze din 1976 expoziții de fotografii ale artiștilor. Prima expoziție de acest gen se deschide la Casa scriitorilor în 1976, sub titlul „Realograme”, la ea participînd Grigorescu Ion, Matei Lăzărescu și Florina Lăzărescu. Sub titlul „Fotografii folosite de artiștii plastici” se vor deschide două ediții ale acestei forme de manifestare la Casa de cultură „Friedrich Schiller” din București: la cea din 1977 participă 10 artiști, iar la cea din 1978, 30 de artiști. În 1979 manifestarea se deschide sub titlul „Fotografie și film experimental — studii, proiecte, documentație plastică” la galeria Căminul Artei: participă peste 30 de artiști și, ca și la manifestările anterioare, au loc proiecții de fotografii, diapozitive, filme de autor. În 1982 a avut loc ultima ediție a acestui tip de manifestări. Grigorescu Ion a fost un promotor al fotografiei nu numai în expozițiile din țară ci și în cele din străinătate: în 1977 el prezintă un grup de artiști români, din care face și el parte, la expoziția „Fotografia conceptuală est-europeană” din Olanda etc.

În paralel cu pătrunderea din ce în ce mai frecventă a fotografiei în expozițiile artiștilor plastici, se produce și afirmarea publică a filmului de „autor”, creat de artiștii plastici. Interesul pentru film se dezvoltă firesc în urma interesului pentru fotografie, ca urmare într-un anume fel evoluției acesteia, prin caracterul lui integrativ și substitutiv, prin posibilitățile complexe ale limbajului său pluri-

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Cf. Radu Petrescu, *Părul Berenicei*, București, 1981, p. 330—337 (interviu cu Grigorescu Ion).

³⁷ *Arta*, 1975, nr. 4—5 și 8, 1977, nr. 1—2, 3 și 5.

valent ce totalizează mai deplin caracterele realului. Filmul de autor va fi folosit fie spre a înregistra diferite acțiuni estetice, happening-uri, diferite stadii ale lucrărilor de artă, metamorfozele acestora, fie de sine stătător ca operă de artă cu mesaj simbolic. Preocupări filmice se înregistrează încă din 1972, poate chiar mai dinainte, dar ele vor deveni publice și mai frecvente din 1976, 1977. În afară de Grigorescu Ion trebuie amintite în legătură cu acest gen de film numele artiștilor Wanda Mihuleac, Mihai Olos, Ana Lupas, Florin Maxa, Geta Brătescu, Dan Dumitrescu etc. Trebuie adăugată aici activitatea specială, și în acest domeniu, a grupului Sigma de la Timișoara, alcătuit din Constantin Flondor-Străinu, Ștefan Bertalan și Doru Tulcan.

Raportarea la tehnicile mass-media constituie deci un punct de referință fundamental pentru imaginea plastică de tipul realismului experimental discutat. Expozițiile de după 1974, personale sau colective, ale artiștilor subsumabili acestei orientări o vor demonstra din plin. Astfel, chiar în 1974, Grigorescu Ion deschidea, împreună cu Ion Condiescu, o expoziție la sala Apollo, unde propunea publicului o serie de imagini plastice concepute în tehnica benzilor desenate. Metodă obișnuită de lucru pentru artist încă din 1969, după mărturisirile acestuia, tehnica benzilor desenate (cucerire a artei pop în cadrul căreia Roy Lichtenstein oferă exemplul cel mai concludent) oferea un scenariu comentat de imagini³⁸, care — prin detalieri, serializare, progresie continuă — permitea analize fine pe probleme ale reprezentării plastice. Era urmărită concizia formei, recognoscibilitatea ei, cantitatea maximă de informație vizuală și tematică cu un minimum de mijloace, evoluția mișcării, raportul lumină-umbră, plin-gol, text-imagine, dar și cantitatea de ambiguitate, marja de libertate și de straniu ce se poate introduce ori degaja din aceste structuri. Imaginile aveau de asemenea avantajul desfășurării progresive, al adăugării de mișcări secvențiale. Ele nu atingeau niciodată ilustrativismul brut al benzilor desenate comercial din reviste, ci rămineau în continuare în cadrele „artisticității”, ale desenului artistic, analitic, de autor, chiar dacă criteriile estetice se supuneau celor de comunicare și de analiză.

Accentul principal cade însă, în creația acestui artist și a celorlalți, pe relația imaginii plastice cu fotografia, pe integrarea acesteia în pictură. Progresiv, artiștii vor manifesta maniere personale de abordare și utilizare a fotografiei, diferențiindu-se astfel „stiluri” personale, în ciuda impersonalității de principiu și a echivalenței tautologice a fotografiei în raport cu realul.

Matei Lăzărescu și Florina Lăzărescu vor continua transpunerea în registrul pictural a clișeele după obiecte și situații (peisaje, gesturi) înregistrate din real, într-o tehnică fie decorativă, fie grafică, ce-și păstrează o anume curățenie aseptică a reproducerii. Compunerea elementelor reproduse împreună cu diverse elemente grafice, gestuale, în structuri abstracte și nu mimetice (după regulile „de aur” eterne ale esteticii), intervenția dicteului oniric în desen, ori minuția detalierei exacerbată a fragmentelor reproduse, reprezintă modalități specifice acestor doi artiști de a îndrepta realismul pe care-l practicau înspre un anume simbolism și mesaj pur estetic.

Corneliu Brudașcu își va continua și perfectă metoda transunerii aproape naturaliste a fotografiei într-o pictură la rindul ei naturalistă, de un verism mimetic, în compozițiile omagiale ori de aparat, dar stranie, ambiguă, încărcată afectiv până la ireal, în celelalte. Distorsiunea anatomică și perspectivală, unghiurile inedite de reprezentare, contrastul dur al luminozității cu întunericul și cromatismul „chimic”, sintetic, artificial, reprezintă câteva căi specifice acestui artist de a depăși ori îmbogăți purul fotografism ilustrativ.

Simion Mărculescu își va continua la rindul său tehnica de mixaj a imaginilor din fragmente disparate preluate din cotidian, pe linia mitologiilor civilizației contemporane, fotografia manifestându-se în lucrările sale ca un element printre altele de compunere a suprafeței, echivalent pictural al tușei, petei, figurii, pe postură de colaj semnificativ, iconografic, pentru epocă.

Apropiat prin tehnica naturalistă de Corneliu Brudașcu, clujeanul *Nicolae Maniu* profesează și el un fel de „realism oniric” într-o manieră ce combină informația vizuală hiperexactă cu distorsiunile anamorfotice de tot felul, cu intervenții de dicteu automat și elemente de pur hazard, marile sale compoziții complicate amintind tehnici daliniene de transpunere suprealistă în ansambluri de mare prețiozitate picturală și mesaj simbolic paradoxal. Arta acestui artist se alătură totuși numai

³⁸ Cf. textul scenariului, compus de artist, sub forma „Unde sînt virtuțile care te caracterizează? Poți crede în slăbiciune, dacă acolo ești tu însuși”.

prin tehnica folosită tendinței pe care o analizăm, intențiile sale finale fiind sensibil diferite de ale acesteia.

Cu mai multă îndreptățire se poate subsuma acestei tendințe pictura *Liei Szasz*, axată pe subiecte exclusiv cotidiene, cu personaje reale surprinse în poziții tipice, în situații banale, tratate după fotografii la scară naturală, într-o manieră picturală decorativă, mergând pe forme clare și bine conturate, pe compoziții simplificate, reduse la minimul expresiv de informație vizuală: se reia iconografia, de proveniență pop, a personajelor și situațiilor civilizației urbane, într-o tehnică ilustrativ-decorativă, echivalente vizuale ale „locului comun” (fig. 11).

De la pictura după fotografie, Grigorescu Ion ajunge, în fazele următoare, în mod firesc la pictura pe/in fotografie. Expozițiile sale — din 1975 la Timișoara, 1976 la Cluj-Napoca, 1980 la Căminul artei din București — ca și participările sale numeroase la saloanele de pictură și grafică, la expozițiile tematice etc., demonstrează relații variate între pictură și fotografie, cuprinzând, în afara celor două extreme pomenite mai sus, transpunerea fotografiei ad litteram în ulei, pictura după obiectivul fotografic, în relief, pină la fotografia pictată. Relația imagine picturală-fotografie se arată extrem de bogată în posibilități vizuale, pe care artistul le experimentează sistematic: în gradații diverse, raportul pictură-fotografie pune în lumină o biunivocitate a influențelor — pe de o parte a face pictură după/ca și/identică cu fotografia, iar pe de altă parte a aduce fotografia „la dimensiunile unei picturi obișnuite”³⁹. Lucrările lui Grigorescu Ion exploatează în gradații nesfârșite combinațiile unităților picturale cu unitățile fotografice, în configurări care sfârșesc prin a îmbogăți și dilata fiecare din cele două tehnici în parte, încercînd împreună să ofere imaginea intensă și stranie neașteptată și „deschisă” a unui real inedit deși foarte la îndemînă, foarte pictural deși foarte fotografic, cîmp larg de posibilități exploratoare. Realismul său, mai corect de numit „ideologic”, de intenție, este o atitudine mai degrabă cercetătoare decît artistică, problematizantă mai mult decît estetică, mînuind „realograme” iar nu „pictograme”, într-un demers subiectiv, individual și utopic către simbul în actu al contingentului.

În ultimii ani, demersul lui Grigorescu Ion — odată cu raportarea mai strictă la criteriul de referință „realistă” al fotografiei — se îndreaptă, pe lîngă alte demersuri secundare prezente în desene, grafică, lucrări tematice etc., spre propria persoană a artistului ca subiect și temă de analiză a acțiunii artistice. „Foto-picturile” sale (fig. 12), un fel de reportaje despre sine, sînt urmarea firească și finală a unei atitudini artistice ce caută experimentarea și reprezentarea realității cît mai obiectiv și mai sincer cu putință, în situațiile existențiale cele mai banale și tipice, actul artistic motivîndu-se ca o cunoaștere desine, un specific „a fi tu însuși” fără a trăda însă experiența de sine, obiectivitatea ei, transmiterea și receptarea ei ca atare. Imaginile aproape naturaliste ale artistului — în bucătărie, în baie, lucrînd etc. — sînt o formă extremă de obiectivizare și exorcizare a eului artistic, care se propune ca obiect de studiu și analiză, tipic în manifestările și reacțiile sale pentru umanitatea medie universală: atitudine motivată de necesara dimensiune etică (autenticitate, realism) a actului artistic, în fidelitatea sa (de origine, de semnificație și de expresie) cu sine (artistul) și cu ceilalți (publicul). Fără a fi lipsite de ironie (uneori umor, alteori sarcasm), asemenea lucrări răspund și ele, în felul



Fig. 11. — Lia Szasz, „E o plăcere bucătăria cea nouă!”.

³⁹ Vezi nota 35 mai sus.

lor, prerogativelor artei realiste, enumerate de Engels : „adevărul detaliului, redarea veridică a caracterelor tipice în împrejurări tipice” !

Imaginea realistă, ca emisie a cotidianului, preluat ca atare în ea, este din chiar punctul de plecare un discurs denotativ asupra realului. Artă realistă înregistrează -consemnează-ilustrează cotidianul, este deci un demers narativ prin definiție. Tăcînd tabula rasa din aluviunile culturale și stilistice anterioare, ea pleacă de la faptul brut ca motor inițial al actului artistic, constatarea obiectivă constituie originea sa, contingentul, fenomenul, în care hazardul ca element specific ordinii realului își are rolul său nedisimulat în felul de cunoaștere și înregistrare a lumii. Or, înregistrarea ca atare a elementului din real nu înseamnă imediat captare și conferire de sens : este apropiere-posedare a părții respective de real, dar simpla preluare-asumare-integrare a acestuia, ca atare, poate rămîne un simplu demers tautologic, egal cu sine, în care informația selectată și prelucrată e egală cu cea transmisă, opac la un sens superior-integrator-totalizator, fără valoare de cunoaștere și fără putință de simbolizare.



Fig. 12. — Grigorescu Ion „Acasă”.

Desigur, există o simbolistică „concretă”, „abatorie” a oricărei creații, datorată caracterului inevitabil simbolic al oricărui produs al praxisului uman⁴⁰, fie el obiect de consum reprezentat, în imagine, fie chiar expus ca atare : valoare de simptom antropologic ce funcționează inevitabil, involuntar, prin contrast, prin absență (de mesaj, sens, simbol etc). Dincolo de acest sens involuntar și necontrolabil ca direcție — ținînd și de psihologia percepției așa cum a fost ea modelată istoric —, există în demersurile expuse mai sus metodologii specifice de introducere și provocare conotativă a sensului, peste datul denotativ. Însușind cele enumerate înainte, discontinuitatea discursului figural, fragmentarismul și heterogeneitatea elementelor compuse, provenind din surse și modalități diferite de informație vizuală (fotografie, pictură, grafică, desen, colaj etc.), secvențialismul, tratarea „plastică” a suprafeței în coduri vizuale diverse și alte procedee introduc rupturi de continuitate denotativă, reproducătoare, „goluri” de „realitate” ce provoacă cezuri de sens, denivelări de straturi figurative : prin ele se inserează în imagine intervenția ordonatoare înspre sens a artistului, atitudinea sa inevitabil subiectivă.

⁴⁰ Cf. Titus Mocanu, *op. cit.*, p. 202.

În interstițiile astfel create în imagine pot pătrunde motive afective, de profunzime, distorsiuni psihologice ori perceptive, atmosfere stranii, elementul fantastic, imaginar, psihanalitic, ce completează sensul imaginii și înțelegerea, puțința ei de a cuprinde realul. La toți artiștii comentați există căi personale de „evadare” din mimetizarea realului : tehnica mixtă la Simion Mărculescu, Grigorescu Ion, Matei Lăzărescu, Florina Lăzărescu etc., distorsiunile anatomice și straneitatea cromatică la Corneliu Brudașcu și Nicolae Maniu, intervenția elementelor onirice, de hazard, a anamorfozelor, în desenele lui Grigorescu Ion, Matei Lăzărescu etc. Obiectivitatea impersonală rămâne în final o iluzie. Adagio-ul „nu există realism perfect obiectiv” se păstrează în continuare valabil.

Poeticile românești ale acestui tip de demers realist nu ating niciodată „extremele realiste” ale artei pop ori ale hiperrealismului. Nu se întâlnește niciodată în ele strictetea iconografică și perfecțiunea fotografică, reproducerea pură, de orice natură ar fi ea ; tezismul celor două curente e abandonat ori îmbogățit cu poetici personale de manevrare a elementelor imaginii spre degajarea sensurilor.

Transpunerea „picturală” a motivului fotografic, în cod figurativ-plastic, ce respectă principiile percepției estetice, apoi coerența figurativă, armonia cromatică firească, folosind fotografia doar ca punct documentar, instrument ajutător al figurării, reprezintă o altă cale folosită de artiștii români pentru împlinirea demersului realist. Amintim aici lucrări de Florina Lăzărescu („Patine cu roțile”) seria nouă de lucrări ale Liei Szasz, unele picturi ale lui Matei Lăzărescu („Bucata de drum” este imaginea foarte picturală a unei felii de pământ extrem de minuțios redată) etc.

Cultivarea obișnuitului se dovedește astfel „loc”, nu doar al simplei înregistrări a realului, ci și loc al invenției formale, al declanșării procedeele de analiză plastică a percepției, a proceselor de imaginare : toate nivelele umanului, de la cel perceptiv-senzorial, la cel conceptual, de la cel subconștient la cel social, își găsesc posibilitatea de bușeu în interiorul acestui tip de demers vizual.

Autenticitatea experienței realului este criteriul moral și valoric suprem al acestui demers. Limbajul „fotografizant”, realist asigură limpezimea transpunerii percepției dar și a comunicării și receptării imaginii realului. Identificarea cu existența, cu viața, ca țel ori valoare a actului artistic, presupune preluarea caracterelor acesteia : „Idealul ar fi să nu oprești nimic, să lași vagul vag, realul real, cursul curs etc.”⁴¹. Trecerea în regimul vieții înseamnă asumarea unei regii a efemerului, a unei ideologii a banalului, a caracterului dinamic și stratificat al acesteia, discontinuu și neomogen, pentru care se adecvează tehnicile personale enumerate mai sus.

Caracterul „deschis”, în lucru, de studiu, de ipoteză nefinisată, atât de specific acestui tip de explorare plastică, pentru care importantă e nu constanța stilistică ci permanența cercetării și inovației, păstrează și permite o căutată autenticitate a demersului artistic de inserare în lume și de înțelegere a acesteia. Nu copierea pur și simplu ci surprinderea acestor caracteristici vitale, în transformare, aglutinările de fapte și de sensuri ale contingentului caracterizează intențiile acestui tip de act artistic. Mai degrabă decât o stilistică unică, artistul realist afirmă o metodologie variată, în care încearcă și folosește tehnici și maniere diverse, de surprindere a semnificațiilor cotidianului imediat. După cum, mai mult decât opere definitive, artistul caută și propune ipoteze de lucru în mers, asupra vizibilului lumii : lucrările lui Grigorescu Ion adesea sînt „neterminate”, sau au un aspect provizoriu, neglijent, sînt făcute pe materiale ieftine și cu procedee „democratice” : expoziția sa din 1980 a prezentat publicului lucrări foarte heterogene, neîncadrate clasic în rame, prezentate simplu, fără suport, în serii analitice, picturi laolaltă cu fotografii și fotopicturi, imagini laolaltă cu texte, studii, schițe, într-un tot expozițional cu totul neconformist și totuși, în final, impresionant prin veridicitatea experienței umane și artistice propuse (fig. 13).

De altfel, artistul de acest tip renunță la statutul clasic de „artist” (artizan, meșteșugar). „Nu sînt artist, nu sînt fotograf, nici pictor, nu mă confund cu mijloacele”⁴², afirmă Grigorescu Ion. Artistul de acest tip optează pentru un statut deschis, de cercetător-explorator al proceselor vizuale și al aspectelor reale : un statut ambiguu, incomod, adesea „provocator”. Provocînd sensurile necunoscute ale cotidianului — domeniul, încă nestructurat și neordonat în ierarhii valorice ori de sens, al amorfului, cantitativului, hazardului —, artistul realist adoptă mai curînd poziția unui declanșator și transmițător de mesaje artistice din-în-pentru-despre mediul existenței. „Nu mă interesează dacă

⁴¹ Cf. nota 35 mai sus.

⁴² *Ibidem*.

prin acțiunea mea iese o operă a mea, sau a altuia, sau a lumii” . . . Spun nu, inflației persoanei mele în lume, o numesc agresiune asupra privitorului”⁴³ (Grigorescu Ion).

Eficacitatea comunicării, iar nu individualizarea stilistică sau valoarea estetică, reprezintă scopul actului artistic pentru care „orice mijloc e bun”. Chiar dacă niciodată realizat ad litteram în practică, idealul obiectivității, al impersonalității girează cu exigența sa demersul de instituire de imagini despre lume la artistul acestui tip de experiment realist.

Realistul în genere are o „foame de lume” care nu echivalează cu o „lăcomie estetică”. Apelul la valoarea de „adevăr artistic” înlocuind ori sureclasind valoarea de „frumos” (estetic) rămâne fundamental. Esteticul, estetismul, ajunge să fie considerat „un fel de frică (de real), a gândi separat



Fig. 13. — Grigorescu Ion, „Vitrină loto-prono”.

imaginea și procesul de a avea imagini din real”, aventura explorărilor plastice în pluralitatea amorfă a contingentului implică comandamentul moral de „a nu folosi esteticul în lipsa (în locul) adevărului, sensului, necesităților de alt ordin” (Grigorescu Ion)⁴⁴. Anticalofilismul evident, uneori agresiv al artiștilor menționați este o dovadă convingătoare în acest sens⁴⁵. Un exemplu bun al ironiei anticalofile poate fi considerată o lucrare a Liei Szasz, „Interior galben”: corpul rumenit al unui pui pictat naturalist este așezat într-o poziție de reclamă culinară pe fundalul vag și întunecat al unui probabil interior care, în alte circumstanțe istorice și culturale, ar fi înconjurat o natură statică „nobilă”⁴⁶.

Artistul realist își asumă o responsabilitate socială complexă. El își asumă sarcina de a investiga și asimila realitatea în noi structuri vizuale adecvate mentalității contemporane. „Artistul arată unde să privim”, aserțiunea lui Marx, înseamnă nu doar a integra și asimila toate elementele și straturile cotidianului, ca atare, în structurile artistice, ci mai ales a căuta și provoca sensurile, valorile acestora.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Arta*, 1972, nr. 8–9.

⁴⁵ Desigur, există și un filon „calofil” în această tendință, unde ar putea intra Corneliu Brudașcu și Nicolae Maniu, cu

ultimele lor lucrări.

⁴⁶ Lucrarea a fost prezentată la expoziția „Lucrul-imaginea-sensul” de la „Galeria Nouă”, 1973.

Artistul realist își îndreaptă atenția, democratic, neelitar fără prejudecăți, spre tot ce ține de existența cotidiană — obiecte, oameni, fapte, moravuri, concepții etc. — din care selectează simptomaticul (tipicul, caracteristicul, reprezentativul). Felul cum poate fi asimilat chiar kitsch-ul, iconografic și stilistic, îl demonstrează multe lucrări de-ale lui Grigorescu Ion intrucit, după spusele artistului însuși, kitsch-ul a devenit un element constitutiv al iconosferei contemporane ⁴⁷. Pe de altă parte, misiunea artistului, dincolo de asumarea întregului real, rămâne aceea de a căuta, a pîndi, a provoca sensul — ori nonsensul — acestui real. Actul artistic nu mai „reprezintă” un sens stabilit, ci — în acest real nou, polimorf, nelimpezit — propune-face-este un sens nou, pe cale de condensare și de recunoaștere.

Între atitudinile posibile față de acest cotidian recent, cele care se desprind mai des din lucrările artiștilor comentați cuprind, pe lingă entuziasm și asumare a „ceea ce este dat”, multă ironie, sete de demitizare, dorință de luminare a nonsensului, non-valorii, non-autenticului, ca valențe în act sau potențiale ale existentului cercetat. „Ironia, prezentă de multe ori în lucrările mele, se adresează acelei părți din om care a devenit obiect alienat, care nu mai e un « eu însumi » — declară undeva Grigorescu Ion ⁴⁸.

Reificarea e o temă subiacentă multora dintre lucrările artiștilor amintiți. Atenția lor pentru obiect e simptomatică din acest punct de vedere. Matei Lăzărescu reproduce aparate fotografice, casetofoane, mașini de scris etc., Florina Lăzărescu reproduce automobile, patine cu roțile, Grigorescu Ion reproduce bucătării cotidiene etc. Semiotica lucrului, a obiectului ca emblemă a civilizației contemporane, constituie un limbaj „reificat” ⁴⁹ universal, inteligibil ca o „simbolică concretă” pentru imaginea umanității de azi — „Producția nu crează doar un obiect pentru subiect, ci și un subiect pentru obiect” (Marx). Reprezentarea obiectului de consum, atît de caracteristică acestui tip de realism contemporan, se întemeiază pe dubla lui valoare simptomatică — imagine a civilizației, deci a actualității, a realității contingente tipice și semn antropologic al tipului de umanitate care-l crează și îl utilizează, definindu-se astfel prin el : așadar mitologia (magia) obiectului se împletește strîns cu o critică (comentariu) a sa.

Tema socială, istorică, politică reprezintă o altă valență fertilă a acestui tip de demers artistic. Angajarea în real, asumarea aspectelor și dimensiunilor sale se traduce la nivel tematic și atitudinal printr-o voluntară angajare în coordonatele artei tematice, în temele cu ecou și impact social larg, într-o rezolvare optimă a acestei probleme a reprezentării plastice. Codul „realist” pare cel mai în măsură să răspundă dezideratelor de socialitate, inteligibilitate, adresă exactă, receptare clară și comunitară, univocitate, adecvare specifică la epocă ale temei sociale-istorice-politice. „Pentru a fi credibil, dimensiunea istoricului trebuie să fie realistă” ⁵⁰, afirmă Grigorescu Ion, din ale cărui lucrări pot fi citate foarte multe titluri în acest sens, alături de cele ale lui Corneliu Brudașcu, Lia Szasz și ceilalți. Forma montajului de tip fotografic se adaptează perfect discursului politic în imagini („Îndeplinirea planului stă în puterile noastre”, „Reportaj de Gorj”, „Înființarea P.C.R.”, de Grigorescu Ion și multe altele au titluri revelatoare. Portretul „fotografic” e folosit cu succes în portretistica omagială, comemorativă (Corneliu Brudașcu, Eugen Palade „Alegerea tov. Nicolae Ceaușescu ca președinte al R.S.R.”, Sabin Bălașa, Adrian Dumitrache și alții). Tema peisajului industrial sau compozițiile comemorative, istorice, politice, sînt adesea rezolvate în cheia acestui tip de „realism de aparat”, de către artiștii care, altfel, utilizează limbaje picturale diferite (Ion Bițan, Vladimir Șeștran etc.).

De la citatul „brut” (de exemplu fotografiile după imagini TV de la demonstrațiile de 23 August, transpuse ad litteram în pictură, ale lui Grigorescu Ion) și pînă la interpretările picturale pe documente fotografice („Dublul portret al lui Bălcescu și Avram Iancu” de Grigorescu Ion etc.) se întinde o gamă largă de gradații și posibilități realiste, ce satisfac dimensiunea angajată în social și politic și în același timp stringent contemporană a acestui mod de a înțelege realismul, cel al anilor '70. Soluțiile sale plastice sînt astfel mai legate de celelalte curente și cercetări plastice contemporane, de expe-

⁴⁷ Cf. nota 35 mai sus.

⁴⁹ Cf. Titus Mocanu, *op. cit.*

⁴⁸ Vezi catalogul expoziției artistului de la „Căminul Artei”, 1980.

⁵⁰ *Arta*, 1973, nr. 12.

rimentele plastice în curs, decît de realismul anilor '50 de pildă, de care se distanțează prin caracteristici multiple, comentate mai sus, în prima parte a lucrării noastre.

Datoria și misiunea artistului contemporan de tip realist (și nu numai) se conturează astfel a fi aceea de a „proiecta în sfera miturilor de referință ale contemporaneității, a propriilor reprezentări despre situația omului, cu simțul sensurilor colective”⁵¹. Artistul „realist” propune teme „democratice” într-un limbaj „democratic”, pentru o medie democratică a publicului larg, în intenția de a satisface optim în numele artei acea nevoie umană, permanentă, de mitologizare a cotidianului, de dare de sens și de simbol cotidianului, introducîndu-l în structurile artei, după forma și chipul epocii.

Or, tocmai caracterul „reproducător” al acestui fel de a înregistra realitatea, pune în joc acea dimensiune numită mai sus tautologică, ambiguă, a discursului său : a nu fi mai mult decît reprezentantă, a nu semnifica mai mult decît indică, a arăta și nu a simboliza, a se opri pe primul strat al realului opac, iată cîteva din obstacolele de comunicare, din valențele neclare, vagi ale acestui tip de limbaj artistic, duplicitar uneori ca trimitere și semnificare. Limbajul „concret” (ratificat, obiectivizat) al „realogramelor” de tot felul, poate rămîne opac la sens, pasiv la interpretare, dublu manevrabil și deci neclar ca trimitere, fără necesara „distanțare”, fără „presentimentul” simbolic necesar efectului de sens.

Folosirea tehnicilor mass-media determină și ea preluarea automatismelor vizuale și a consumului, pasiv vizual iar nu activ conceptual al informației, specific acestui tip de limbaje. Asimilarea ca atare a datelor reale prin mijlocirea căilor mass-media poate însemna de cele mai multe ori acceptarea, asimilare în sistemul material, social și spiritual contemporan, fără poziționare lucidă, critică, subordonare la pericolele de ordin mental, comportamental, uman ale acestuia. A „arăta cu degetul” lumea actuală poate fi la fel de bine o formă de acceptare, recunoaștere și instituire a ei. A „reda” echivalează cu „a ilustra” care nu e decît un substitut al obedienței față de acest real.

E simptomatică pentru această stare de lucruri dificultatea cu care s-a impus în public și în critica de specialitate acest tip de demers, frecventat de puțini artiști români, în comparație cu alte tipuri de cercetări plastice contemporane. Neînțelegerea de care a avut parte, refuzurile sau acceptările formale la care a dat naștere, utilizarea metodologiei „realist experimentale” numai sau mai ales la anumite genuri tematice etc., s-au datorat unor cauze multiple : pe lângă cele enumerate mai sus și care vădese dificultatea publicului de a accepta și înțelege corect mesajele de acest tip tocmai datorită caracterelor lor ambigue inerente, se adaugă fără îndoială inerția gustului estetic, teama de nou, lipsa de criterii estetice și critice de judecată a fenomenului, statutul „în formare”, în lucru, în devenire, al demersului respectiv etc.

Incontestabil, interesul acestui tip de demers „realist experimental” rămîne întreg pentru cunoașterea modalităților contemporane de a „apropria” artistic realul. După cum rămîne întreg interesul pentru modul original și adaptat epocii al acestui tip de demers de a satisface comandamentele fundamentale ale realismului generic : studiul realității, primatul obiectivității, conceptul de „adevăr artistic”, legătura cu viața etc.

În acest studiu ne-am ocupat de domeniul picturii aferent acestui tip de demers artistic. Rămîn neinvestigate celelalte, în primul rînd grafica, tărîm bogat de studiu pentru această problemă, unde s-au manifestat de altfel mai toți artiștii pomeniți pînă acum. Putem afirma că în grafică acest tip de demers și-a găsit și își găsește în continuare o ilustrare bogată, problemele sale în raport cu realitatea imediată, cu mass-media etc., punîndu-se între aceleași coordonate, evidențiate în legătură cu pictura. Preluarea fotografiei în imaginea grafică românească s-a afirmat public în jurul anului 1970, începînd în tehnica xilogravurii, apoi în aquaforte și aquatinta, ajungînd pînă la serigrafie și ofset. Mai toți graficienii generației mature și tinere au practicat și mai practică informația fotografică în structurile grafice, de la Marcel Chirnoagă, Ion State, Ion Stendl, la Mircea Dumitrescu, Wanda Mihuleac, Grigorescu Ion, Peter Pusztay etc. și pînă la cea mai tinăra generație în curs de afirmare (Nagy Geza, Ady Jozsef etc.). Dintre sculptorii care au avut tangențe cu acest fel de a gîndi relația artă-realitate, amintim aici numele lui Doru Covrig, Napoleon Tiron ori Bela Crișan în unele

⁵¹ Anca Arghir, catalogul expoziției „Lucrul-imaginea-

semnul” de la „Galeria Nouă”, 1975.

faze ale creației lor. Din domeniul tapiseriei sînt interesante de amintit marile transpuneri în lină, după imagini fotografice în sistem raster, ale Anei Lupaș : „Învîingătorii”, „Tinerete” ș.a.

Demersurile românești de acest tip se integrează organic în cercetările plastice internaționale legate de „noile realisme”. Bienalele de la Veneția, Bienala tineretului de la Paris și mai ales cele 6 ediții ale marii manifestări „Documenta” din Kassel au scos în evidență în deceniul '70 multiplele maniere de a vizualiza relația fundamentală a imaginii plastice cu realitatea. Un exemplu suficient și caracteristic îl reprezintă „Documenta 5” din Kassel (1972), pusă sub titlul „Incursiune în realitate — Imagineria de azi”, unde numeroasele secțiuni expoziționale ale manifestării reuneau domenii foarte diverse ale raportului imaginii cu realitatea : realismul socialist, figurarea utopică, precum și realism trivial, pictura bolnavilor mentali, reclama, propaganda politică, filmul, realismele istorice, diverse mitologii individuale și sociale etc. Încercînd să se constituie ca o „sumă a tuturor imaginilor”⁵² iconosferei contemporane, manifestarea era o demonstrație a multiplelor accepțiuni și formulări ale demersului artistic de apropiere și integrare în real, pînă la „dizolvarea artei în viață”.

★

Desigur, realismul nu se confundă cu mijloacele sale, fie acestea mass-media. Ca tip de demers artistic fundamental, axat pe cercetarea și cunoașterea realului cu mijloacele cele mai apropiate nedeformării gratuit estetice ori subiective ale acestuia, realismul nu este echivalent cu copierea ad litteram a datelor existenței, ci cu acțiunea de sensibilizare a acestuia înspre valorile de sens, adevăr, umanitate, moralitate, specifice exigențelor raportului autentic om-realitate.

Modalitățile realismului contemporan experimental, așa cum am încercat să le schițăm aici, constituie și ele un demers rațional și specific, de asimilare creatoare a noilor realități contemporane, cu mijloace adecvate acestora. Caracterul său deschis, neunitar, în lucru, este pe măsura realității la care se raportează și se adecvează : realitate inedită, recentă în datele sale de civilizație tehnologică planetară, ce nu și-a definit încă un sistem axiologic unitar și ferm și un cod simbolic pe măsură, sancționat colectiv și adecvat restructurărilor mentale, sociale, artistice etc. petrecute în acest secol.

Ca cercetare dialectică a transformărilor din conținuturile și formele realității, a raporturilor de continuitate și discontinuitate ale structurilor acesteia și acest tip de realism are o certă dimensiune istorică. Realismele de azi constituie „pictura istorică” a vremurilor contemporane. În lungul șir istoric al realismelor, demersul aici analizat nu constituie, fără îndoială, „ultimul cuvînt al realismului”.

⁵² Harol Rosenberg, *Artwork sand Packages*, 1969, New York, p. 76.

O ALTERNATIVĂ ÎN DEFINIREA SURSELOR DE INSPIRAȚIE ALE ARTEI MODERNE ROMÂNEȘTI: FOLCLORUL

MARIUS TĂTARU

V

om începe prin a încerca să delimităm sensul unui concept, și anume acela de *inspirație*, noțiune de care ne vom servi în repetate rânduri, cu intenția de a elimina eventualul echivoc ce poate interveni în cazul unei demonstrații teoretice de genul celei pe care o inițiem în aceste pagini. O analiză oricât de simplă (sau chiar schematică) a procesului de creație artistică — indiferent care ar fi domeniul asupra căruia se oprește — recunoaște inspirației statutul de motor inițial al acestui act complex. A presupune existența unui artist aflat în pragul dorinței de a „crea” înseamnă, implicit, a-i recunoaște acestuia situarea într-o anumită stare de inspirație, stare pe care artistul nu și-o autoimpune și nici nu-i poate fi impusă sub nici un motiv. Este delicată încercarea de a defini natura acestei stări speciale, deoarece ea scapă de sub controlul strict al rațiunii practice, fără a eșua totuși în imperiul incontrollabil al actului inconștient. Putem admite, pentru început, că inspirația intervine în procesul de creație acționată fiind de o „rațiune intimă”, noțiune ce s-ar afla, eventual, între acea „rațiune a inimii”, invocată de Pascal și foarte cuprinzătorul concept de „ragione poetica” introdus de teoria de artă a Renașterii. Între aceste limite, ce marchează cea mai cuprinzătoare și îndepărtată limită a „fenomenului-inspirație”, survine însă (înaintea și pe parcursul realizării operei de artă propriu-zise) influența unui întreg complex de factori subiectivi și obiectivi, de care artistul, oricât de „inspirat” ar fi, nu poate face abstracție. Factorii aceștia interni și externi, de o deosebită importanță, sînt cei ce reclamă și asigură valoarea cognitivă și autocognitivă a actului artistic și tot ei sînt cei ce determină legătura socială, morală, sentimentală dintre artist și lumea din jur. În interiorul uriașei sfere a acestui element extern, de o infinită complexitate, ce aparține în același moment atât creatorului cit și semenilor săi, se dezvoltă, atunci cînd condițiile o permit, sfera mai restrînsă ca volum (dar nu și ca grad de complexitate) a inspirației artistice personale. Deși conținutul acestor două sfere nu se amestecă, „membrana” ce desparte conținutul *momentan* al inspirației artistice de existența permanentă a factorilor externi în interiorul căroră ea însăși se naște și se dezvoltă, se dovedește a fi foarte permeabilă, permițînd o continuă absorbție de stimuli și date concrete ce reactivează anumite straturi ale memoriei și experienței artistice, anterior teaurizate în spiritul creatorului. Cu alte cuvinte, dacă pornirea inițială a inspirației nu este prea departe de a-și afla originea în acel „simț interior” prin care Lord Shaftesbury garanta validitatea experienței personale a artistului, dacă, de asemenea, schopenhaueriana „eternă” lume a ideilor este prima care dă un impuls decisiv procesului de creație, nu este mai puțin adevărat că există o „inspirație a inspirației”, aflată tocmai în zona de existență a realului cotidian, cu tot ceea ce acest real cuprinde ca arie de definiție, de la lumea banalului obiectual și pînă la repertoriul multilateral al cunoașterii umane în mijlocul căreia germinează și se dezvoltă, într-o totală și definitivă imersiune, cunoașterea individului (inclusiv, deci, cea a artistului). Putem deosebi, astfel, un anume *nivel proxim* al inspirației, cel căruia filozofia romantică i-a exaltat virtuțile imaginative, catalizatorul desemnat pentru a crea o „stare” specifică în economia actului de creație și putem, de asemenea, defini o infraformă a inspirației (acea „inspirație a inspirației” la care ne refeream mai

înainte), ale cărei date sînt constituite prin atragerea în cîmpul gravitațional al „nivelului proxim” al inspirației individuale a unor anumite date, experiențe, sugestii și sentimente ce coexistă din abundență și în permanență în lumea din jur, gata de a se supune oricărei utilizări subiective. Cînd ne referim deci la o artă de inspirație istorică, folclorică, fantastică, mitologică ș.a.m.d. înseamnă, în primul rînd, că motorul inițial al realizării unei opere de artă de o atare factură a fost constituit prin intenția prealabilă și perfect conștientizată de a crea un *asemenea* gen de artă și nu altul. Totuși, în cazul oricăruia dintre aceste exemple simpla intenție nu este suficientă pentru a permite desfășurarea propriu-zisă a unui act de creație, acesta din urmă nu poate fi conceput decît în prezența impactului dintre intenția configurativă de o anumită natură și o „stare” de creație (corespunzătoare „nivelului proxim” al inspirației) aflată în consonanță, la un moment dat, cu amintita intenție. Tematica, desfășurarea amănunțită a tramei narative, modul de obiectivare a unui anume mesaj sau idei generale, toate acestea țin de ceea ce am numit „infraforma inspirației”, ele sînt unități clare, măsurabile, pe care artistul le poate manevra după bunul lui plac. Capacitatea de a oferi o valoare emoțională acestor date, de a le investi cu forță de sugestie, de a le da posibilitatea să exprime acea „stare de suflet” prin care Mallarmé spera să vadă trecerea deplină a reperului obiectiv într-o valoare poetic-afectivă, toate acestea sînt posibile doar la „nivelul proxim” al stării de inspirație artistică. Lipsa de consonanță între cele două nivele ale inspirației determină, în mod necesar și fără excepție, nașterea unui gen de act demonstrativ artificial, ce poate poseda cel mult virtuți didactice, fiind lipsit însă, prin definiție, de șansa de a fi judecat și evaluat ca un fapt de artă.

În intenția sa permanentă de a oferi fie un nou chip al realității imediate, fie o nouă formă de agregare palpabilă a unei realități intime — realitatea experienței artistice —, artistul întreprinde o continuă și intensă încercare de descifrare a surselor de încărcătură sugestivă de care dispune universul existenței sale. Artistul modern (în sensul cel mai larg, deci, artistul acelei epoci pe care Renașterea a deschis-o spre noi, cei de astăzi) își definește situarea față de lume printr-o accentuare permanentă a atitudinii reflexive ce caracterizează actul lucid de cunoaștere, dar în același timp, ca pentru a nu pierde prin luciditate ceea ce doar ea poate oferi sub raportul inefabilului, arta ultimelor secole a diversificat, într-un ritm ce ne apare uneori de-a dreptul amețitor, capacitatea de a descoperi existența invizibilă și adesea inexplicabilă a zonelor profunde ale sensibilității umane sau ale confruntării filozofice dintre artist și lume. „Artisul plastic a devenit, începînd cu secolul al XV-lea, un fel de cercetător al naturii”, scria Max J. Friedländer. „Puterea sa de observație a cîștigat în materie de obiectivitate, răbdare, toleranță și multilateralitate (...) Existentialul nu mai este reprezentat ca mai înainte, conform unor concepte, ci plecînd de la o aparență căreia i se acordă încredere atîta timp cît promite a oferi date autentice asupra unei vieți pămîntene devenită vrednică de a fi reprezentată în învălmășita și multicolora ei reprezentare. Oricum, experiența vizuală e combinată și aranjată cu intenția de a oferi o imagine de o sistematică limpezime a realității”¹. Supus unui dialog din ce în ce mai alert cu stimulii existenței cotidiene, artistul secolului al XX-lea s-a văzut pus în situația de a-și modifica oarecum atitudinea față de natura surselor de inspirație și față de modul de a se lăsa abordat de către experiența cuprinsă în datele pe care i le ofereau aceste surse. El a plecat, pe de o parte, de la ideea că față de epocile anterioare s-a progresat vîrtiginos sub aspectul evaluării corecte a relației dintre artă și realitatea obiectivă, aserțiune bazată pe temeiul unor incontestabile cîștiguri în direcția înțelegerii laturii fenomenale a unor aspecte ale acestei realități, strîns legate de domeniul de dezvoltare al artei. Pe de altă parte, certitudinea apropierei față de rațiunile intime ale existentului înconjurător a dezvoltat sentimentul de siguranță al artistului, ce se simte capabil de a lua în posesiune însemnele acestui existent, devenind, prin urmare, mult mai puțin posedat de demonul respectului față de formele consacrate ale unei realități la a cărei înfățișare se simte pe deplin participant. De aici, o atitudine mult mai degajată față de sursele de inspirație: deși acestea se diversifică, se ramifică și se subramifică, dominația unui anumit domeniu de inspirație în cazul unui artist sau chiar al unei singure opere este greu de detectat, și chiar atunci cînd, la prima vedere, avem impresia de a-l fi descoperit, el se situează, de fapt, în cele mai multe cazuri, la intersecția unui întreg fascicool de surse de inspirație, efectul fiecăreia dintre acestea fiind accentuat sau diluat în funcție de voința artistului. Am putea spune, fără exagerare, că „nivelul

¹ Max J. Friedländer, *Von Kunst und Kennerchaft*, (Oxford), 1946, p. 28.

proxim” al inspirației artistului modern a devenit mult mai permeabil față de sugestiile lumii din jur, pe care le acceptă aproape fără discriminare, adeseori concomitent și chiar fără a impune, pe durată, dominația uneia sau alteia dintre aceste sugestii.

Într-un excelent eseu-confesiune, pictorul Ben Shahn, premergătorul adeseori inexplicabil uitat al tuturor experiențelor hiperrealiste ale ultimelor două decenii, notează, referindu-se exact la momentul impactului dintre „starea de inspirație” și actul realizării artistice : „Din clipa în care un pictor începe să aștearnă pete de culoare pe o suprafață, el trebuie să devină deosebit de sensibil față de senzațiile tactile, de texturi, de lumină și de întregul sistem de relații ce se precipită în întâmpinarea sa. La un moment dat, el poate supune materialul în folosul unei intenții. Într-un alt moment însă, el ar putea renunța la o intenție — sau poate chiar la o concepție de ansamblu — pentru a putea dezvolta forme sau noi implicații în interiorul suprafeței pictate. Înseși ideile, multe idei, se mișcă în toate direcțiile în mintea sa, asemeni unui trafic constant, dominat eventual de curenți și de direcții mai importante, de ceea ce el însuși își impune a gândi. Aceste idei se ridică la suprafață, se dezvoltă, se schimbă la fel cum pictura însăși se maturizează și se dezvoltă. De aceea trebuie admis faptul că pictura este în egală măsură creatoare și sensibilă. Există un fenomen de comunicare intimă între pictor și pictura lui, o conversație susținută din ambele direcții, opera de pictură fiind aceea ce se adresează pictorului chiar în momentul în care își capătă configurația și forma”².

Elasticitatea acestor relații dintre intenția creatoare a artistului și modul reflexiv în care i se răspunde din direcția operei sale — relație la care se referea Ben Shahn în citatul pe care l-am reprodus — nu este un lucru nou și nu aparține doar artei ultimelor decenii, ci întregii arte moderne. Ceea ce este într-adevăr nou este, după cum spuneam, modul în care pentru artistul contemporan devine absolut necesară o maximă permeabilitate față de sugestiile de cea mai variată natură, ce-l asaltează într-o mișcare centripetă, „toleranța” de care el trebuie să dea dovadă față de un număr mereu crescut de idei-stimul, venite din afară, și chiar față de propriile sale idei, provenite din avalanșa de date oferite de civilizația contemporană. Una dintre urmările firești ale acestei situații o constituie dispariția aproape totală a specializării artiștilor pentru un anume gen tematic tradițional — evident, nu ne referim aici la producția comercială de pseudoartă de circumstanță — și în legătură cu acest fenomen, reformularea esențială a atitudinii artiștilor față de practicarea, într-o formă adaptată, a acestor genuri tematice tradiționale. De aici se naște, în continuare, conștiința faptului că artele imaginii își au autonomia lor, demonstrată și experimentată în nenumăratele retorte ale artei acestui secol, autonomie ce nu trebuie subordonată narativismului literaturizant, fie și numai dacă această eliberare s-ar produce în numele acelui impuls esențial de a crea „formă”, impuls în care Max Dessoir vedea însuși izvorul artei. Nu este vorba, în acest caz, de a nega întrepătrunderile organice care pot lua naștere (fiind căutate chiar) între artele imaginii și literatură sau muzică. Pericolul de care se ferește conștient artistul contemporan este acela al inoculării unor caractere specifice unei anumite categorii de manifestare artistică în compoziția de caractere la fel de specifice ale unei alte asemenea categorii; mai exact, putem spune că ne aflăm aici în prezența unei riposte responsabile împotriva contaminărilor parazitare capabile să submineze esența și esențialitatea unei arte, practic, deci, să-i desființeze rațiunea de a exista ca unitate independentă. Această autonomie a artei, la care ne-am referit, este, desigur, relativă și recunoașterea statutului ei nu constituie, de obicei, un scop în sine al slujitorilor artei; totuși, manevrarea unui „instrumentar” artistic din ce în ce mai perfecționat și mai adecvat imperativelor pe care le impune epoca contemporană a multiplicat din ce în ce mai mult numărul acelor forme tipice, unice, de care poate dispune un artist în atingerea scopului final al artei sale.

Rezultatele acestei emancipări a spiritului creator al artelor plastice se poate urmări cu deosebită claritate și în atitudinea generală a artiștilor contemporani față de mediile de inspirație, în modul în care sint receptați și interpretați, la nivelul intuitiv și asociativ și sub aspect sugestiv și formativ, stimulii proveniți din mediile la care ne referim. Vom urmări structura specifică a acestor relații precum și formele în care se dezvoltă expresia lor concretă în cazul unuia dintre cele mai interesante

² Ben Shahn, *The Shape of Content*, Cambridge, 1957, repr. în *Creativity in the Arts*, Edited by Vincent Tomas,

Englewood Cliffs, N. J., 1964, p. 32.

și, desigur, tipice domeniului de inspirație din cadrul artei românești contemporane : acela al folclorului, în general, și al artei plastice populare, în special.

Atitudinea artei culte și, în general, a culturii urbane față de ceea ce se va numi abia după 1846 „folclor”³ își are, evident, istoria ei, numai că în cazul respectiv, după cum se știe, în afara unor manifestări sporadice anterioare acestei perioade, adevărata istorie a unei atitudini științifice și revelatoare față de acest subiect începe abia odată cu epoca preromantică, mai precis odată cu filozofia culturii a lui Herder. Într-adevăr, înaintea acestui moment al culturii europene, tot ceea ce se putea cuprinde sub specia manifestărilor folclorice era trecut, cu rare excepții, sub semnul bizareriei, a divertismentului ce putea stîrni, eventual, interesul amatorului de curiozități sau chiar a calofilului, fără a fi considerat însă mai presus decît ceea ce am numi, cu un termen modern, o „sub-cultură”. Deși Herder nu a fost primul care a atras atenția asupra folclorului — sub aspectul său literar —⁴, marca prestigiului său a asigurat concentrarea atenției contemporanilor — și în primul rînd a generației romantice —⁵ asupra acestui necunoscut domeniu al istoriei spiritualității etnice, aspect la care se adaugă și faptul că același Herder a fost primul care a reușit să sîrșină critic teza aportului major al culturii populare în cadrul procesului de elevare a unei culturi naționale. Dar, cu toate că începînd deja cu generația primilor romantici, literatura populară, sub toate formele ei, n-a mai încetat nicicînd de a constitui obiectul de studiu al unui număr mereu sporit de culegători, traducători și exegeți, arta plastică populară nu va reuși decît mult mai tîrziu să se impună ca atare atenției oamenilor de cultură și mai apoi, a publicului. Cu toată deschidera lor extraordinară spre zonele cele mai puțin cercetate ale spiritualității umane, cu toată înțelegerea manifestată față de sursele cele mai profunde ale culturii și, în ultimă instanță, în ciuda interesului adesea exagerat față de ceea ce, în epoca respectivă, era considerat ca fiind exotic, slujitorii romantici ai artelor imaginii nu au abordat nici măcar tangențial repertoriul de forme al artei populare, încă atît de bogat și de viu, la acea vreme, chiar în Europa occidentală. Explicația acestui fenomen pare a se găsi în faptul că arta epocii romantice (și în special pictura) nu a reușit, în relativ restrînsul interval de timp ce i-a marcat existența, să se desprindă de ceea ce secole întregi înaintea ei statutaseră ca ideal clasic a formei. Pictori-filozofi, pictori-poeti sau pictori-vizionari, romanticii și-au transportat revoluția în planul gîndirii și, cu rare excepții, nu în acela al formei, motiv pentru care a devenit imposibil de întrevăzut izbuenirea unui interes față de manifestările unei arte ce nu corespundea nici exigențelor intelectualismului romanticilor, nici pasiunii lor pentru transcendent. Interesul pentru portul populațiilor maghrebiene, manifestat de Delacroix într-o anumită perioadă a activității sale, nu are nimic comun cu arta populară, fiind vorba și aici de interesul pentru exotism, dublat într-o măsură apreciabilă de fascinația descoperirii culorilor Orientului.

După apusul epocii romantice, reînvierea și recrudescenta tradițiilor academiste face inacceptabilă ideea nașterii unui interes al reprezentanților artei culte față de arta populară, deși culegerile de folclor literar continuă să apară sub cele mai bune auspicii și dovedind deplină probitate științifică. Amintim, ca pe un amănunt semnificativ, faptul că marea ediție a uneia dintre cele mai prestigioase enciclopedii de la sfîrșitul secolului trecut — ne referim la *Meyers Konversations-Lexikon*, ediția 1890 — în ciuda faptului că era inzestrată cu un articol de cîteva pagini în legătură cu poezia și cîntecul popular („*Volkslied*”), nu cunoștea termenul de „artă populară”, iar relativ recentul termen de „folclor” trimitea, în linii generale, tot la literatura populară.

Meritul de a fi realizat descoperirea creației anonime folclorice de către arta cultă revine tot curentelor de avangardă și personalităților artistice de la începutul acestui secol. În efortul acesta de reevaluare a unui întreg capitol al culturii spirituale europene și de introducere în circuitul artei culte a unui extraordinar tezaur de forme, forțele artistice la care ne-am referit au avut de înfăptuit,

³ Nu ne vom referi, pe parcursul acestui studiu, la ceea ce este îndobîșite cunoscut sub numele de „folclor urban” — n.a.

⁴ În 1765, apar la Edinburgh cele trei volume ale culegerii lui Thomas Percy, *Relics of Ancient English Poetry*, iar între 1777—1778 (cu un an înaintea apariției la Leipzig a culegerii de *Volkslieder* a lui Herder), va apărea la Berlin, sub îngrijirea lui Christoph Friedrich Nicolai, *Eyn feyner kleyner Almanach voll schöner echterr Volkslieder* (2 vol.).

⁵ Amintim aici, în primul rînd, cea dintîi antologie cuprinzătoare de poezie populară germană, alcătuită de Clemens Brentano și Achim von Arnim, intitulată *Die Knaben Wunderhorn*, Heidelberg, 1808 (3 vol.). Fără a avea răsunetul culegerilor lui Herder și a tandemului Brentano-Arnim, merită a fi pomenită aici și meritoria culegere a lui Büsching și von der Hegen, intitulată *Sammlung deutscher Volkslieder*, Berlin, 1807.

în primul rînd, o foarte delicată operație de transferare a noului reper cultural din domeniul etnografiei — unde pătrunsese de oarecare vreme datorită unor excelente contribuții științifice — în domeniul artei, unde nu-l reclamase încă nimeni pînă atunci. În plus, nu trebuie uitat faptul că o anumită direcție importantă a artei moderne europene a descoperit folclorul plecînd de la arta unor zone foarte îndepărtate de Lumea Veche și concentrîndu-se mai ales asupra caracterului formal, deosebit de nou și pasionant, al acestor arte. Totuși, nu căutarea unui exotism ieftin, a unui pitoresc superficial îl animau pe un precursor ca Gauguin în descoperirea și asimilarea sugestiilor artei oceanice. Dincolo de speranța regăsirii unui echilibru sufleteș propriu, de dorința de a-și dovedi sieși și lumii întregi că arta și sentimentul artei sînt universale, Gauguin a reușit să demonstreze că se poate crea o mare artă plecînd de la sursele primare ale inspirației, surse ce sînt capabile a reinnoi și revitalizeza viziunea și limbajul. Desigur, nu se poate vorbi despre arta tahitiană în aceeași termeni ca despre folclorul european și însăși discutarea în paralel a acestor două concepte presupune operarea unor distincții metodologice importante. Cu toate acestea, răsunetul aventurii intelectuale a lui Gauguin și prestigiul operei sale au avut darul de a contribui la impunerea în conștiința contemporanilor, pentru început, a unei anumite curiozități, iar mai apoi a unui real interes față de bazele arhaice ale civilizației și, în ultimă instanță, față de acele forme arhetipale ale culturii în rîndul cărora se numără și folclorul, sub toate aspectele sale. Este adesea invocat, ca aparținînd acestui cerc de preocupări, interesul cubiștilor față de capacitatea de sinteză formală și emoțională a sculpturii Africii negre. De asemenea, cu siguranță că același climat nu este deloc străin de răsunetul pe care l-a avut prima expoziție de la galeria „Der Sturm” din Berlin a lui Marc Chagall, cu ale sale viziuni fantastic-poetice, cu dese referiri la fabulosul basmelor Bielorusiei, și în aceeași zonă de interes trebuie inclusă și primirea entuziasmată făcută de publicul parizian baletelor ruse ale lui Diaghilev, care transplantau în structura unui „spectacol total” elemente de folclor rus în transcripția sublimată a muzicii lui Stravinsky și Prokofiev și în decorul fastuos și fabulos al unor Larionov, Bakst, Goncharova sau Benois. Considerăm chiar că un domeniu cu totul aparte al artei secolului al XX-lea, acela al „artei naive” și al „neoprimitivilor” nu și-ar fi putut găsi un teritoriu adecvat de audiență în lipsa acestei tendințe de căutare și reevaluare a surselor primare ale sensibilității artistice.

După cum se poate observa din exemplele pe care le-am enumerat, în ciuda faptului că interesul față de folclor și de anumite forme ale artei populare nu a apărut intîmplător în arta acestui secol, asigurînd o zonă de preocupări destul de variate atît pentru artiști, cît și pentru public, nu ne putem totuși referi cu adevărat, în primele decenii ale secolului nostru, la existența unui curent identificabil cu ceea ce s-ar putea numi, printr-un termen mai lipsit de echivoc, „artă de inspirație folclorică”, această afirmație dovedindu-și valabilitatea mai ales pentru jumătatea vestică a Europei. Într-adevăr, s-a putut observa că atracția resimțită față de acest subiect a fost fertilizată în exclusivitate de culturi din zone geografice foarte îndepărtate de această parte a continentului nostru, iar ceea ce s-a preluat de către cei ce nu au fost — precum Gauguin sau Chagall — purtători și beneficiari direcți ai acestor influențe, a fost doar o sumă de elemente exterioare sau amănunte de structură, ce nu mai garantează o adeziune organică față de ansamblul etnocultural de la care au fost împrumutate. Explicația acestui fenomen este, pentru Europa occidentală, destul de la îndemînă : în momentul în care arta țărilor din această parte a continentului (în special cea franceză și cea germană) a resimțit această nevoie de „reîntoarcere la surse” (necesitate pe care și-a satisfăcut-o, după cum se știe, căutînd și în alte direcții decît cea care ne preocupă aici), multe dintre țările respective nu mai posedau o adevărată artă populară *vie*, ci doar un folclor în curs de citadinizare, fenomen datorat, desigur, procesului rapid și, într-o oarecare măsură, brutal de industrializare și urbanizare ce începuse încă din ultimele decenii ale secolului trecut. Or, cum un folclor transformat în virtuală piesă de muzeu nu mai poate fi considerat o structură spirituală activă a unei culturi naționale, devine limpede motivul pentru care intelectualitatea artistică occidentală a deceniilor de început ale secolului al XX-lea se afla pusă în imposibilitatea de a regăsi în acest folclor un principiu stenic al artei.

Acestea fiind condițiile, ni se pare firesc ca procesul de descoperire al artei folclorice și transformarea sa într-un real proces de inspirație, capabil de a implica resorturile psihice ale artistului în specificitatea unui mediu cultural pe care el să-l simtă cu adevărat original, să revină artei culte din țările Europei centrale și orientale, țări în care procesul de industrializare intensivă, de urbanizare și desruralizare fusese mai puțin accentuat, permițînd continuarea și cultivarea „in situ” a marii majorități a manifestărilor folclorului. În limitele acestui areal geografic și spiritual, cul-

tura românească a reușit să cristalizeze una dintre formele cele mai caracteristice de aderență dintre folclor și arta cultă, sub aspectul unui fenomen de sincretism al influențelor, care a dezvoltat forme dintre cele mai interesante în acest domeniu. Acest aspect al problemei a permis ca în arta românească modernă „inspirația folclorică” să nu se transforme, pe parcurs, într-un proces efemer, comandat de avatarurile capricioase ale unei anumite mode, ci să devină și să rămână — până în ziua de azi — una dintre permanențele cele mai controversate ale culturii naționale românești.

★

Am dori să revenim, în acest moment al demonstrației, asupra unui element pe care am mai avut ocazia să-l analizăm și cu alt prilej ⁶ și anume asupra abordării inspirației folclorice ca rezultat a unui fenomen de recurență a unei spiritualități de tip romantic. Am susținut la timpul respectiv, avînd ca punct de plecare concluziile unei conferințe ținute de Tudor Vianu cu aproape jumătate de veac în urmă ⁷, ideea persistenței spiritualității romantice sub forma unui flux cultural latent, ce dispune de posibilități de recrudescență ori de cîte ori împrejurările cultural-istorice o cer și o permit și am avansat concluzia că epoca din preajma anului 1900 și mai apoi întreaga succesiune de curenți și tendințe ale artei moderne este impregnată cu astfel de forme de revitalizare ale spiritului romantic, în rîndul cărora se poate include și interesul față de cunoașterea și prelucrarea sugestiilor oferite de arta și literatura folclorică. Totuși, comparativ cu subiectivismul extrem al romantismului secolului al XIX-lea, reacțiile sau — mai exact — comportamentele de speță romantică ale contemporaneității dobîndesc un conținut ce ne apare simțitor mai înclinat către obiectivitate, consecință ce este întrutotul verificabilă și în cazul artei românești din ultima jumătate de veac. Obiectivitatea la care ne referim se traduce prin procentajul ridicat de implicare socială de care dau dovadă formele moderne de exteriorizare artistică: oricare ar fi structura stilistică a curenților de avangardă de ieri și de azi, ele au în vedere o imediată acțiune asupra societății, asupra problemelor specifice ale artei, în cadrul relației ei cu publicul.

Indiferent dacă sînt sau nu corect înarmate cu mijloacele adecvate atingerii scopului programatic, fenomenele distincte ale artei contemporane (iar inspirația de natură folclorică nu face excepție de la această regulă) își au, în general, sursa în intenția unor foarte terestre cuceriri în domeniul fuziunii artă-om. Problema descifrării unor componente de natură romantică în cadrul acestei arte, chiar dacă existența lor este intuită, devine mai dificilă tocmai datorită diversificării maxime a modalităților de expresie. În ceea ce ne privește, credem că există, pe de o parte, un romantism *implicit*, comun experiențelor din arta secolului nostru, în momentul în care le acceptăm ca „aventuri” ale spiritului omenesc. Pe de altă parte, există — și este absolut necesar a nu se confunda cu cel anterior — un romantism *explicit* (funcționînd uneori sub masca destul de transparentă a unor „neoforme”, ce amintesc de obirșii izvorîte din secolul trecut), care cuprinde numai o sumă precisă de expresii artistice ale unor curenți sau personalități. Tipice pentru formele acestui neoromantism „explicit” sînt, de fiecare dată: 1. interesul acut pentru toate zonele existenței umane (sociale, intelectuale, psihice și morale), paralel cu implicarea esențială a artistului în procesele de gîndire ce sînt comunicate prin intermediul operei sale de artă;

2. exploatarea maximă a posibilităților expresive ale imaginației, mitului și simbolului, utilizate în sensul unei gîndiri artistice imagistice și nu literaturizante, astfel încît opera de artă să datoreze cea mai mare parte din atmosferă, din inefabil, imaginii în sine, care funcționează ca un univers artificial, încărcat cu multiple semnificații;

3. dată fiind necesitatea obiectivării și concentrării emoției în forme cît mai explicite (din punct de vedere semantic) și apte de a realiza o conexiune cît mai directă între privitor și operă (fapt ce constituie, după cum se știe, o cerință esențială a comunicării sentimentului romantic), trăsăturile romantismului, sub forma emanațiilor sale actuale, apar în exclusivitate sub aspectul unor reprezentări figurative, deoarece orice fel de manifestare imaginistică nonfigurativă exclude cel puțin unul

⁶ Marius Tătaru, *Neue Erscheinungsformen des romantischen Geistes und einige romantische Komponenten in der rumänischen zeitgenössischen Malerei*, în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, tome XIII, 1976, p. 55 — 72.

⁷ Tudor Vianu, *Romantismul ca formă de spirit* (Conferință ținută la Universitatea liberă în anul 1931), București, 1932, p. 9.

dintre caracterele elementare ale acestui romantism : anecdotică, funcția de „fabulă”, profund impregnată de sentiment și străină, prin definiție, de conceptualizări puriste.

Toate aceste trăsături se verifică, în cea mai mare parte, și în cazul orientării de inspirație folclorică a artei contemporane și, evident, ele constituie baza unor structuri caracteristice și în cazul evoluției acelei fracțiuni a artei românești încadrabile categoriei de care ne ocupăm. Desigur, nu este cazul să afirmăm că abordarea acestui subiect ar trebui făcută în exclusivitate ca o analiză a unui fenomen de romantism recurent. Cu toate că această componentă romantică reprezintă un element esențial în cazul unei acțiuni de definire a artei de inspirație folclorică, există și alte puncte de vedere, alte modalități de abordare ale acestui subiect, cu atât mai mult în cazul în care ne concentrăm atenția asupra unui caz special, cum este cel al picturii contemporane românești.

În ciuda faptului că în cultura românească a secolului trecut nu se poate vorbi, practic, despre un curent romantic net conturat, sub raport programatic, nici în literatură și cu atât mai puțin în artele plastice, istoria penetrării și ulterior a dezvoltării ideilor romantice în cultura românească cunoaște o seamă de determinări ce îi asigură un caracter aparte în cadrul școlilor și a mișcărilor de mai redusă întindere pe care acest curent le-a născut de la un capăt la celălalt al Europei.

Începînd a-și dobîndi o formulare răspicată destul de tîrziu — abia prin deceniul al patrulea al veacului trecut — primele teoretizări asupra romantismului românesc îi vor conferi, de la bun început, forma unui gen de curent literar-ideologic ⁸, caracter pe care nu și-l va pierde, ci, dimpotrivă, și-l va accentua odată cu trecerea timpului. Două sînt chestiunile de ordin teoretic care ne interesează în cazul acestui romantism literar, în măsura în care pot constitui baza unei conexiuni cu situația actuală a artei românești. În primul rînd, este de remarcat neobișnuita longevitate a respectivului fenomen, mergînd de la amintitele începuturi și pînă la formele radicale pe care le capătă în opera lui Eminescu și, mai tîrziu, pînă la forma impură, interferată cu o seamă de alte tendințe, din opera lui Macedonski, Delavrancea, Goga. În al doilea rînd trebuie amintite acele caractere specifice ale acestui romantism datorate unor situații de ordin istoric și cultural la fel de specifice. Astfel, dacă pe de o parte acest romantism reprezintă, sub raport social, una dintre cele mai active forme ale acestui curent, în comparație cu restul Europei, datorită participării la idealurile de progres ale revoluției de la 1848, ale Unirii și ale independenței naționale, totuși, ca orientare stilistică, toleranța romantismului românesc față de varii influențe și în primul rînd față de „impuritățile” de ordin clasicist îi oferă posibilitatea de a răspunde într-un mod diferit unei problematice comune acestui curent în alte țări ale continentului ⁹.

Două dintre domeniile în care considerăm că se concretizează cel mai evident suflul romantic în pictura contemporană românească, și anume istoria și folclorul, capătă o semnificație deosebită de aceea a lumii occidentale încă în ideile secolului al XIX-lea : istoria este considerată o entitate vie, familiară, un prilej de meditații de ordin patriotic și nu o noapte a tenebrelor eroice, iar folclorul nu devine niciodată pretext pentru speculații mitice, pentru descifrarea unor mistere ancestrale. Astfel, mai ales prin sensul pe care-l dă inspirației folclorice, acest „romantism clasic”, cum îl numea Tudor Vianu, în ciuda mării receptivități pe care o dovedește în fața celor mai diverse influențe străine (și, în primul rînd, franceze), rămîne îndatorat unui puternic element de specificitate etnică. Această din urmă trăsătură, dezvoltată în epoca romantică și mai apoi pe întregul parcurs al secolului al XIX-lea, pe baze din ce în ce mai exact circumscrise din punct de vedere teoretic, devine treptat o caracteristică a cărei largă arie de răspîndire constituie dominantăa unui fascicול de orientări ale spiritualității românești, în lumina căruia atît literatura cit și arta germinează în variate forme ce își continuă evoluția pînă în ziua de azi. Ceea ce trebuie evidențiat, în orice caz, în acest stadiu al discuției, este faptul că descoperirea și valorificarea folclorului, a artei populare, apropierea, în condițiile unui neîntîrziat proces de entropatie, a artistului cult față de sensurile interioare ale acestui

⁸ Primele intervenții în această direcție aparțin lui I. Heliade Rădulescu, care în articolul *Pentru poezie* (1832) proclamă, printre altele, rolul mesianic al poetului (cf. Paul Cornea, *Originile romantismului românesc*, București, 1970, p. 537) dar, căutînd un adevărat prim teoretician al romantismului românesc, trebuie să-l numim pe Bolliac, revoluționarul „romantic și socialist”, autor al unui prim articol programatic

(*Poezia*, 1846), cu evidente rădăcini în ideile revoluției franceze din 1830 (cf. D. Popovici, *Romantism și socialism în definiția poeziei*, București, 1944, p. 392, 410; idem, *Romantismul românesc*, București, 1972, p. 8, 55).

⁹ Vezi și D. Popovici, *Romantismul românesc*, p. 505 și urm.

nou descoperit domeniu al spiritului, în fine, auto- și interraportarea, din perspectivă axiologică, a acestor creatori culti la valorile specifice folclorului, toate acestea constituie, fără îndoială, una dintre cele mai puternice constante spirituale ale culturii românești, de la acele forme ale începuturilor, pe care le-am amintit, și pînă la expresiile din ce în ce mai sublimite pe care le găsim în arta și literatura contemporană.

Ținînd seama de direcțiile tipice de dezvoltare ale culturii românești a secolului al XIX-lea, nu ni se va părea deloc întîmplător faptul că primele manifestări de interes față de problematica folclorului coincid cu apariția ideilor romantice în cultură. Primele transcrieri de texte folclorice ardeleni întreprinse de către Dimitrie Ardelean, Cipariu sau Nicolae Pauleti sînt urmate, la interval de numai cîțiva ani, de o serie de îndrumări teoretice, apărute de o parte și de alta a Cărpăților, texte a căror trăsătură comună o constituie abordarea entuziastă a unui nou domeniu de inspirație, al cărui studiu corespundea, într-o epocă impregnată de exaltarea idealurilor naționale, necesității „de a adînci formele concrete și reale ale vieții, de a sublinia particularul, cu corolarul imediat al culorii locale, de a explora și promova fondul specific național”¹⁰. Vom observa cum plecînd de la ideile emise în plină epocă pașoptistă de către Kogălniceanu, Negruzzi, Russo sau Alecsandri, teoreticienii ce-și desfășoară activitatea în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea și în zorii secolului nostru vor păstra, dincolo de profunzimea mereu crescîndă a analizei științifice, același ton admirativ, același atașament cu puternic substrat afectiv față de creațiile folclorului. În 1837 Kogălniceanu a scris, de exemplu : „Ceea ce este simbul poeziei noastre naționale sînt baladele și cîntecele populare. Sînt unele între ele care n-ar face rușine celui mai bun poet”¹¹; peste mai bine de trei decenii, în 1838, Titu Maiorescu nota în termeni frapant de asemănători : „Îndrăznim chiar să credem că mulți poeți de salon ar fi încîntați cînd ar putea descoperi în fantezia d-lor idei cu o umbră numai din frumusețea celor populare...”¹², iar în 1913 pasionatul admirator al folclorului care a fost Delavrancea ajungea cu ocazia unui discurs la concluzia că „estetica noastră populară este la fel, în legile ei fundamentale, cu estetica operelor de cea mai înaltă cultură”¹³.

Explicația rațiunilor care au stat la baza unei acceptări și asimilări atît de avansate a culturii populare în cadrul culturii culte românești nu este deloc simplă și nici nu poate fi abordată unilateral, prin prisma cauzalităților de ordin destul de incert pe care le vehiculează atît de frecvent teoriile „specificului național”. Un punct de pornire, în dorința de a înțelege acest fenomen oarecum aparte în peisajul culturii europene din veacul trecut și cel prezent, poate fi găsit într-o afirmație de indiscutabilă actualitate și valoare practică datorată lui Tudor Vianu. Remarcînd faptul că „începuturile de viață burgheză în Principate au fost (...) prea slabe în secolul al XVII-lea și al XVIII-lea pentru a fi produs o expresie de cultură a Renașterii apusene”, Vianu desprinde consecințele pe care acest fenomen cultural le-a avut asupra subiectului ce ne preocupă. Arătînd, în continuare, că „literatura Renașterii, oriunde o întîlnim, a fost o literatură de surse savante și, uneori, o literatură livrescă”, motiv pentru care cultura renascntistă a constituit, mai ales în perioada ei tîrzie „un strat izolator între creația populată și cea cultă” esteticianul român conchide : „Fiindcă Renașterea, ca mișcare literară, a lipsit din dezvoltarea literaturii române, aceasta n-a pierdut niciodată contactul cu sursele populare și cînd a ajuns să dea creații artistice de o valoare înaltă, literatura română a păstrat un caracter popular”¹⁴. Această teorie de nuanță istorică acoperă o bună parte din explicația problemei pe care o reprezintă relația strînsă dintre folclor și arta cultă românească. Într-adevăr, relația de apropiere dintre cîntărilor și literații români din epoca pașoptistă și folclor n-a cunoscut niciodată detașarea seniorială a savantului pus față în față cu o formă de cultură „primitivă”, ci s-a caracterizat tocmai printr-o consonanță de sentimente care a apropiat de la bun început cele două forme de cultură. Dacă adăugăm la amintitul fenomen social-istoric evidențiat de Vianu și

¹⁰ T. Virgolici, *Romantismul. Preluarea folclorului ca tematică și formă de expresie*, în *Temelii folclorice și orizont european în literatura română* (sub îngrijirea științifică a dr. Ovidiu Papadima), București, 1971, p. 129.

¹¹ M. Kogălniceanu, *Rumänische oder walachische Sprache und Literatur*, Berlin, 1837. Citatul provine din traducerea română publicată de V. Kogălniceanu, București, 1895, p. 39. apud T. Virgolici, *op. cit.*, p. 137).

¹² Titu Maiorescu, *Critice*, vol. 1, București, 1931, p. 77-78.

¹³ Barbu Delavrancea, *Din estetica poeziei populare, în Frumosul românesc în concepția și viziunea poporului*, București, 1977, p. 219.

¹⁴ Tudor Vianu, *Asupra caracterelor specifice ale literaturii române*, în *Frumosul românesc...*, p. 54-55.

aspectele care țin de încărcătura de caractere tipice romantismului, așa cum am văzut că s-a dezvoltat acesta în arealul cultural românesc și dacă ținem cont, în plus, de climatul politic și național tipic epocii revoluției și a Unirii, avem deja un tablou relativ complet al condițiilor în care s-a încheiat această relație specifică dintre cultura cultă și cea populară în cadrul spiritualității românești.

Admițând autenticitatea acestei „atmosfera de încredere” existente, în cazul artei românești, între artistul cult și creația folclorică pe care acesta o cunoaște, o apreciază până la admirație și, evident, o utilizează ca factor de inspirație, rămâne totuși de discutat, ca un element deosebit de important, măsura în care fenomenul descris mai înainte este util economiei interne a unei culturi naționale, deci modul în care cei doi termeni implicați în acest proces cultural au sau nu de câștigat de pe urma nașterii și dezvoltării respectivului proces. Nu este vorba, în acest caz, despre o falsă problemă, căci echilibrul relației dintre folclor și arta cultă a făcut obiectul unor repetate dispute, la baza cărora au stat nu puține momente de exclusivism, atît în direcția „admirativismului” exaltat cît și în aceea a abordării sever-critice a limitelor ce trebuie impuse interferențelor dintre cele două forme de artă. În 1909, cu prilejul discursului de recepție la Academia Română, Duiliu Zamfirescu atacînd, desigur nu lipsit de temei, poporanismul în literatură, își îndrepta însă zelul polemic și împotriva entuziasmului profolcloric al lui Alecsandri¹⁵, punînd oarecum sub semnul întrebării ideea „creației anonime”, căreia îi opune teza creatorului individual, ce reprezintă un sumum al spiritualității masei populare, cu care însă nu trebuie confundat (de unde concluzia că „poporul român poate fi nobil, cuminte, eroic, dar poetic nu”¹⁶). Poziția lui D. Zamfirescu provoacă fără întârziere riposta fermă a lui Titu Maiorescu, al cărui răspuns urmărește, cu armele binecunoscutei ironii a autorului, apărarea deopotrivă a lui Alecsandri și a elementului creator conținut în însăși fundamentica spiritualității populare¹⁷. După numai cîțiva ani de la data acestei dispute, un articol al lui Delavrancea (*Patria și patriotismul*) aducea în prim plan răbufnirile temperamentului romantic al autorului său, acesta clamînd, sub efectul celor mai nobile intenții, că întreaga redeșteptare a spiritualității europene și românești din cursul veacului al XIX-lea s-ar datora faptului că intelectualitatea ar fi plecat urechea „la glasul popoarelor”, cărora „le ascultă poezia incultă dar plină de adevăr”, începînd „să adune cu pasiune cîntecele populare”. Cu acest prilej, Eugen Lovinescu, care, de altfel, își mărturisise în repetate rînduri admirația față de autorul „Apusului de soare”, se abandonează caracteristicului său spirit polemic, acuzîndu-l pe Delavrancea de a fi transformat folclorul într-un fetiș modern¹⁸.

Exemplele unor confruntări de opinii de acest gen ar putea continua, dar ele nu ar dovedi, în esență, decît mereu una și aceeași idee, ce ar putea constitui, eventual, chiar un gen de concluzie a demonstrației noastre de pînă acum : aceea că literatura și arta populară, deși constituie un fond cultural cu o desfășurare continuă în conștiința unei națiuni, nu poate fi pur și simplu adoptată sub tutela unor arte corespondente din regnul culturii culte. Aproximarea creatorului cult de formele artei populare, indiferent de gradul în care l-ar implica sentimental o asemenea apropiere, este pentru început o tatonare a aparențelor și abia mai tîrziu, uneori mult mai tîrziu, o ingresiune în domeniul substanțelor. Ca orice alt mediu cultural în care se desfășoară existența artistului, folclorul este o zonă de inspirație (iată-ne revenind din nou la acest concept esențial) ce se încadrează în sfera atotcuprinzătoare a ceea ce am numit, cu cîtva timp mai înainte, „infraforma inspirației”. Fiînd însă unul dintre teritoriile de inspirație cele mai singulare, datorită faptului că aparține unor latențe ancestrale ale eului creator, folclorul depinde în cea mai mare măsură de momentul psihointelectual în care se adresează, ca sursă de sugestii, artistului cult. Or, momentul acesta constituie, de fapt,

¹⁵ „Alecsandri a fost un rău culegător de poezii populare și mai cu seamă s-a înșelat fundamental cînd a crezut că poate introduce unele dulcęgării sentimentale în viața versificată a poporului nostru” (cf. Duiliu Zamfirescu, *Poporanismul în literatură*, București, 1909, p. 11).

¹⁶ *Ibidem*, p. 33.

¹⁷ „Alecsandri, a cărui excepțională valoare în literatura noastră stă în repercutarea tuturor curenților de simțiri ale contemporanilor săi, vine și în ajutorul acestei mișcări și

caută să ne cîștige simpatiile occidentale, scoțînd la iveală mai ales acea parte — de altmînteri reală — a manifestărilor sufletului nostru poporan, care se poate numi lirică și contemplativă, adică duioșia simțirilor și cumpătarea exprimării” (cf. Titu Maiorescu, *Critice*, ediție completă publicată sub îngrijirea lui I. Rădulescu-Pogoneanu, vol. III, București, 1928, p. 328).

¹⁸ Al. Săndulescu, *Delavrancea*, București, 1964, p. 184.

suportul temporal al stării de inspirație. Înțelegem astfel motivul pentru care substanța folclorică acționează asupra „nivelului proxim” al inspirației tocmai în momentele în care permeabilitatea — deci, receptivitatea — acestui „nivel proxim” atinge o cotă maximă, și anume în momentele de recrudescență ale unei spiritualități de tip romantic. Un fenomen asemănător celui descris aici se petrece și în cazul altor zone de inspirație care fac apel la existența unor surse ancestrale, în mare parte subconștiente, ce se găsesc sub imperiul subiectivității artistului, cum ar fi fantasticul sau, cu anumite amendamente, inspirația de factură istorică¹⁹.



Interferența dintre domeniul de inspirație folclorică și artele imaginii s-a petrecut în România, la fel ca pretutindeni, la cumpăna veacurilor XIX și XX. Am schițat, mai înainte, motivele care au determinat această întârziere, în raport cu avansul de aproape un secol pe care l-a avut ingresiunea folclorului în literatură și am semnalat, de asemenea, modul în care s-a petrecut receptarea surselor folclorice — a unor anumite surse — în arta europeană de la începutul secolului nostru. În ceea ce privește însă arta românească desfășurarea acestei prefaceri este în multe privințe oarecum diferită de ceea ce s-a întâmplat în cele mai multe țări europene deoarece, și în acest caz, diferite au fost și condițiile în care a luat naștere și s-a dezvoltat acest proces în relația lui directă cu nivelul general de dezvoltare al artelor plastice românești.

Analiza pe care am întreprins-o asupra formelor de început ale cercetării și prelucrării creației populare românești a avut ca scop punerea în evidență a condițiilor în care acest domeniu de inspirație s-a impus gândirii teoretice și creației literare, precum și cunoașterea căilor prin care folclorul s-a integrat conștiinței românești, nu în primul rând ca un obiect de studiu, ci mai ales ca o constantă culturală, al cărei traiect ulterior a cunoscut cele mai variate forme de materializare. În epoca desfășurării acestui proces, folclorul românesc — atît cel al cuvîntului, cît și cel al imaginii — cunoștea o deplinătate de dezvoltare și o bogăție de sensuri cum puține folcloruri naționale europene mai cunoșteau și cum nici una dintre țările occidentale nu mai poseda, cel puțin în domeniul creației plastice. Or, cum elementul căruia i se datora în mare parte acest interes pentru creația populată, și anume ideologia romantică (în forma ei adaptată, românească) reușise, după cum am văzut, să se infiltreze în variate forme de manifestare ale culturii românești, devine de neînțeles, cel puțin la prima vedere, motivul pentru care folclorul nu și-a făcut apariția decît în forme extrem de timide și ne semnificative în arta nu arareori impregnată de spirit romantic a aceleiași epoci. Pentru a cunoaște motivele unei asemenea situații, trebuie să ținem seama de cel puțin două caractere specifice ale artei laice românești din prima jumătate a secolului al XIX-lea :

1. Nu putem trece cu vederea faptul de altfel, bine cunoscut, că în perioada istorică pe care am circumscris-o, arta aceasta laică — și în primul rând pictura românească — își trăia un gen de „epocă eroică”, la ora respectivă punîndu-se, sub toate aspectele, bazele artei moderne românești, cu tot ceea ce presupunea formarea statutului operei de artă, al artistului însuși și al relației dintre creator și opera de artă în interiorul societății și în raport cu valorile perene ale culturii. În aceste condiții, arta modernă românească, dispunînd de un inepuizabil capital de entuziasm, dar suferind și de o acută lipsă de experiență, și-a îndreptat privirile către academismul apusean, ale cărui precepte le-a preluat în bloc, cu toată mulțimea sa de laturi pozitive și cu la fel de multe laturi negative, printre acestea din urmă numărîndu-se, bineînțeles, și totala ignorare a repertoriului de forme al artei populare.

2. În afara faptului că orientarea academistă, la care aderase arta modernă românească la începuturile ei, excludea, prin definiție, inspirația folclorică, un motiv în plus al acestei neaderări la formele și spiritul artei populare se află și în însăși condițiile interne de dezvoltare ale artei noastre din secolul al XIX-lea. Mult mai mult decît literatura, noua artă își revendica esența din totala emancipare de sub tutela formelor tradiționale și înrolarea în plutonul tipologiilor caracteristice artei academiste de tip occidental ; în aceste condiții, cu toată acceptarea cvasi-generală de către scriitori și teoreticieni a rolului inspirator al folclorului, arta plastică era departe de dorința de a-și adăuga încă un element de tradiționalism (mai ales dacă acest tradiționalism se referea la reper-

¹⁹ Vezi detalii în acest sens la M. Tătaru, *op. cit.*, p. 65 — 68 și 70 — 71.

toriu formal), chiar dacă elementul în cauză fusese impus de ideologia romantică, de ale cărei precepte arta nu era deloc străină.

În momentul în care arta modernă românească a ajuns la o anumită maturitate, iar prestigiul sacrosanct al învățământului academic a scăzut într-o proporție corespunzătoare, suflul acesta de natură romantică, ce a canalizat destul de insistent destinele spiritelor liberale de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, a cunoscut un moment de recrudescență, reușind să extindă sfera de interes a artei (și în primul rând a picturii) asupra domeniului de inspirație folclorică ce-i era, de fapt, atât de apropiat din punct de vedere psihic. În scurt timp, mai ales începând cu epoca postgri-goresciană, care a deschis interesul pentru un spațiu specific românesc în pictură, prelucrarea elementului folcloric a devenit o constantă a artei moderne românești, capabilă de a prilejui descoperirea, pînă în ziua de azi, a unui repertoriu mereu reinnoit de forme de expresie artistică, provenite din tot atîtea moduri de abordare independentă a aceleiași surse de inspirație.

Existența, în cazul picturii contemporane românești, a componentelor de natură romantică nu se datorește unor îndoielnice reevaluări și reactualizări de sugestii anacronice, extrase dintr-o factologie revolută și inadaptable unui mod de gândire actual și nici nu presupune constrîngerea acestui mod de gândire în tiparele unei ideologii romantice de tipul celei existente în secolul trecut. Prin urmare, respectivele componente nici nu tind să devină o dominantă cu caracter de „neoromantism”. În concordanță cu dialectica generală a dezvoltării artelor în multe părți ale lumii, pictura românească contemporană progresează, judecînd-o din unghiul care ne interesează, conform unei duble cauzalități: mai întîi, se poate descifra o necesitate naturală, tipică psihologiei omului modern, de a adeva fără întîrziere expresia artistică unei dezvoltări rapide și multidimensionale a formelor și fenomenelor societății; pe de altă parte, însă, paralel cu această tendință, artiștii efectuează un continuu sondaj în zona permanențelor spiritualității naționale, scopul acestei „incursiuni” fiind de multe ori superior unei simple căutări a unor sensuri noi în interiorul unor structuri vechi. În condițiile descrise mai sus, componentele de esență romantică, a căror prezență am putut-o detecta, nu se grează neorganic, ca o masă amorfă, venită de cine știe unde, unui repertoriu de forme deja existent. Romantismul acesta se concretizează în interiorul fenomenului artistic, împărțîndu-i caracterul de contemporaneitate; vom remarca, de aceea, și în cazul formelor de comportament romantic din pictura contemporană românească o renunțare evidentă și aproape totală la forme propriu-zise de paseism. Trecutul, fie că apare în forma circumserisă în timp a faptului istoric, fie în domeniul lipsit de dimensiune temporală a folclorului, este un teritoriu de referință, utilizat din perspectiva prezentului și pentru prezent, apelul la el făcîndu-se datorită unei sume de cauze pe care le vom lua în discuție puțin mai tîrziu.

Conturarea sindromului romantic de care ne ocupăm nu este, așa cum ar putea apărea la o cercetare superficială, meritul unei singure generații, în speță cea tînără, deși balanța forțelor artistice participante la această resurrecție se înclină favorabil în direcția ei. Imaginea actuală a acestei tendințe este rezultanta contribuției concomitente a generațiilor artistice, căreia îi vom adăuga, fără a-i exagera ponderea, elementul de tradiție. Există, cum foarte corect demonștra W. Pinder²⁰, un „ritm al generațiilor”, suprapus ritmului epocilor istorice, realitate de care nu se poate face abstracție, oricît de cuceritoare ar fi ideea predominanței unei avangarde artistice²¹. Fiecare generație de artiști își urmează mersul înainte, interferînd, sub raport spiritual, cu cele anterioare și posterioare și atîngînd, la sfîrșitul existenței ei în timp, forma unei enteleeii stilistice care rămîne, ca un cîștig inalterabil, în folosința urmașilor. În interiorul acestei enteleeii se cristalizează, bineînțeles, aspectele cele mai pure ale diferitelor dominante de ordin psihic și intelectual ce concură la formarea, dincolo de stil sau stiluri, a ideii despre o anumite generație; în rîndul acestor dominante se încadrează, sub diferite forme de manifestare, și componenta romantică. Generațiile artistice actuale, care contribuie, în funcție de nuanțarea diferită a predispozițiilor psihice, la configurarea formelor contemporane de comportament „romantizant” sînt datoare astfel (nu numai pe plan național) diferitelor enteleeii stilistice ce cuprind în structura lor o concentrație mai mică sau mai mare de elemente romantice.

²⁰ Wilhelm Pinder, *Das Problem der Generation*, München, 1961, p. 45.

²¹ „... nu există acele simplu denumite contemporaneități, deoarece fiecare moment istoric e trăit de oameni cu

o total diferită și personală durată istorică, semnificînd pentru fiecare altceva, chiar și o epocă diferită” (cf. W. Pinder, *op. cit.*, p. 36).

Ca urmare a acumulărilor înscrise pe linia evolutivă a acestor cîștiguri spirituale succesive, în arta românească a ultimului deceniu își găsesse expresia, după părerea noastră, trei mari modalități de existență ale acestui „romantism recurent” și anume: un romantism de proiecție istorică, altul de inspirație folclorică și un al treilea de extracție fantastică. Sub rezerva acceptării posibilității de contaminare reciprocă a acestor trei tipuri de comportament romantic — fenomen absolut natural și inofensiv în cadrul uneia și aceleiași spiritualități naționale — vom lua în discuție, în continuare, avînd în vedere tema ce ne preocupă, doar acel aspect al problemei legat de inspirația folclorică.

Posibilitățile de utilizare nealterată a folclorului în arta cultă au, desigur, o serie de limite impuse de complexitatea și specificitatea formelor sale de manifestare (creație propriu-zisă, ritualuri, cosmogonii etc.). Oricît de impunătoare și valoroasă ar fi cantitatea de sugestii cuprinsă în creația anonimă românească, oricît de tentantă ar fi folosirea acesteia în vederea diversificării motivelor de inspirație ale artistului cult, el nu poate trece (în accepția ideală) dincolo de anumite limite care permit interferențele dintre cele două entități culturale; a exagera în politica preluării înseamnă, pentru arta cultă, a cădea fie în capcana despersonalizării, fie în aceea și mai primejdioasă și regretabilă a kitsch-ului. Elementul de sinteză pe care-l constituie arta de inspirație folclorică este deci condiționat de o preluare organică și stratificată: dincolo de stadiul primar, aflat la îndemîna oricui, de utilizare „ad libitum” a *motivelor* caracteristice artei populare, începe revelarea substanței propriu-zise a folclorului, descoperirea inefabilului, a straturilor de semnificații aflate sub epiderma aparențelor. Ideea aceasta a prelucrării creatoare a folclorului, idee ce aparține, după cum se știe, romantismului, a fost și a rămas singura formulă pozitivă de inspirație din creația anonimă, dar bineînțeles că nu doar ascendența istorică ne-a îndemnat să plasăm în domeniul componentelor romantice experiențele stimulate de folclor din arta contemporană românească. Motivul pentru care am pledat în favoarea acestei idei este acela că există, realmente, în epoca contemporană o artă care s-a dovedit preocupată de a descifra în folclor o latură ascunsă, poetică și nu neapărat transcendentă, o artă ce nu suferă de obsesia descoperirii unei fermecătoare dar false naivități acolo unde este vorba de o gândire pură și adesea profundă. Cauzele imediate ale acestui comportament artistic se află, în egală măsură, în atenția sporită acordată studiului folclorului de către științele umaniste, precum și în cercetarea directă, de către artiști, a modalităților de manifestare ale creației populare. Rezultatul principal al acestor demersuri îl constituie o necesară și hotărîtoare reevaluare a formelor de existență ale folclorului. Se remarcă astfel, în cazuri din ce în ce mai numeroase, spre deosebire de perioada interbelică, o fericită renunțare la exploatarea aspectului pur pitoresc al spiritului și formelor tipice folclorului, în favoarea unei abordări cerebrale, în cunoștință de cauză, a semnificațiilor implicate în cultura populară. Exploatarea esențelor mitice, a permanențelor alimentate de o gândire seculară, în cadrul acestei culturi, devin preocupări constante în limitele unui grup din ce în ce mai larg de creații încadrabile artei de inspirație folclorică. În forme surprinzător de variate, dovedind o dată în plus inutilitatea oricărei îngrădiri stilistice în cazul unei analize pornite de la originea fenomenului, creația ultimilor ani afirmă această tendință atît în pictură cît și în artele decorative. Aici, în acest domeniu atît de vast al folclorului, în această nouă lume, dimensiunile sînt diferite și se cuvin cercetate diferențiat, apropierea de esența lor neputîndu-se face decît dispunînd de un devotament și de o anume delicatețe care exclud impostura brutală a falsului „căutător de comori” folclorice. Accepția mai largă a artei de inspirație folclorică presupune analiza tuturor factorilor care formează *lumea* culturii populare. De aceea vom include acestui cerc de teme atît imaginea *spațiului* satului românesc cît și pe aceea a oamenilor săi, în măsura în care aceștia apar ca personaje cvasibaladești sau ca oficianți ai unor tradiții cu rădăcini extrem de adînci în spiritualitatea populară. De asemenea, va trebui introdus în discuție și domeniul poate cel mai fertil al picturii de inspirație folclorică și anume acela al exploatării posibilităților de expresie oferite de studiul tramei și semnificațiilor ritualurilor, a obiceiurilor prilejuite de diferitele sărbători ale anului, precum și transcrierea imagistică a enormului bagaj de sugestii cuprinse în basmele și proiecțiile mitice populare. Ceea ce am dori să subliniem în încheierea acestui din urmă șir de observații este deci faptul că tocmai în respectul puțin deconcertat provocat de complexitatea acestei spiritualități anonime, în această redescoperire plină de reinnoită uimire a unui spațiu cultural pe care artistul cult încearcă, cel puțin, să nu-l tulbure prin imixtiuni impurificatoare, credem că se poate descifra un sentiment mai larg, mai generos, identificabil cu un romantism de factură modernă.



Una dintre problemele teoretice cu indiscutabilă valoare practică, datorită faptului că vizează în mod cel mai direct și în egală măsură atât punctele de pornire cât și obiectivele picturii de inspirație folclorică este problema legată de limitele de definire ale conceptului de „pitoresc” și mai ales de rolul fast sau nefast al imixtiunii pitorescului în categoria de artă pe care o analizăm.

La sfârșitul capitolului „Pitoresc și revelație” al *Spațiului mioritic*, Lucian Blaga expunea următoarea concluzie: „Există o orientare spre pitoresc, care echivalează cu o determinantă stilistică, inconștientă, organică, constitutivă. Această orientare poate să invadeze în sens creator toate domeniile de manifestare ale vieții spirituale și culturale. Determinanta poate fi și un puternic organ de asimilare a unor influențe străine. Ea figurează ca atare de pildă în matricea stilistică a poporului românesc”. Iar cu câteva rânduri mai înainte, același autor emitea una dintre tulburătoarele sale observații de filozof-poet: „Poporul românesc e situat la marginea unui cimp peste care plutește această atmosferă de cult al pitorescului”²². Avem de-a face, în cazul acestor subtile evaluări conceptuale caracteristice gândirii blagiene, pe de o parte cu o accepțiune extrem de interesantă a termenului de „pitoresc”, iar pe de altă parte cu o punere în discuție a problemei caracterului și valorii pitorescului, probleme care dincolo de valabilitatea ei în limitele generale ale spiritualității românești permite și extinderea concluziilor sale în domeniul actului de creație al artistului cult. Există deci, potrivit demonstrației lui Blaga, un pitoresc ieșit de sub incidența subiectivismului unui individ sau a unei colectivități, deci străin de statutul unui element „adăugat” sau „resimțit” conform unei anumite educații estetice, există deci un pitoresc implicat în existent, un pitoresc obiectiv, ce ține de „o determinantă stilistică, inconștientă, organică, constitutivă”, un anumit „ceva” ce se transmite de la mediu spre colectivitate, sensibilizând într-o manieră specifică și unificatoare deopotrivă simțul estetic și psihicul indivizilor ce alcătuiesc respectiva colectivitate. Cât de diferită este, din perspectiva lui Blaga, amintita accepție a pitorescului față de cea general evocată rezultă și din diferențierea pe care esteticianul român o face între *acest* pitoresc, pe care-l vede figurînd, de exemplu, în „matricea stilistică a poporului românesc” și acea „orientare spre pitoresc cu totul accidentală și de suprafață” pe care el o consideră ca fiind caracteristică popoarelor din Occident sau romantismului european. Or, această din urmă orientare spre pitoresc coincide, credem noi, tocmai cu ideea general acceptată asupra acestui concept, respectiv acea definire cu variabilă nuanță depreciativă a unui complex de caractere *adăugate* unui obiect de artă cu intenția vădită de a supralicita efectul scontat al acelor constituenți ai actului artistic aflați la granița dintre frumos și plăcut.

Fără a insista aici asupra aspectului etnic-geografic oarecum exclusivist al teoriei lui Blaga — aspect care, în treacăt fie spus, trebuie acceptat cu destulă prudență — reținem însă acum, ca pe o concluzie de deosebită valoare practică, tocmai această diferențiere între pitorescul echivalat cu o „determinantă stilistică (...), organică” și aspectul pitorescului „de suprafață”. Este oare utilă aplicarea acestei diferențieri în cazul actului de apreciere a unor opere de pictură încadrabile în categoria îndatorată inspirației folclorice? Fără îndoială că da, mai ales atîta timp cît căutăm a demarca fondul existenței unei asemenea picturi și cînd încercăm a-i delimita domeniul de definire prin excluderea unor forme false, parazitare.

Formele artei populare, în general (iar cea românească nu face excepție), sînt impregnate, în sensul cel mai adevărat al cuvîntului, de un incontestabil și irezistibil pitoresc — înțeles aici în sensul „determinantei stilistice” blagiene. Acest pitoresc cuprinde însă nu numai formele caracteristice de existență ale folclorului, ci și o anumită ambianță a civilizației rurale și în ultimă instanță chiar și pe creatorii acestui folclor, atîta timp cît ei nu se separă, ca indivizi, de ambianța ce i-a născut și modelat. Să considerăm acum, spre exemplu, două lucrări de pictură care-și au ca punct de plecare abordarea unui subiect din acest mediu al civilizației rurale: „Fete lucrînd la poartă” de Nicolae Grigorescu și „La iarbă verde” de Arthur Verona. Facem abstracție, pentru moment, de criteriul valoric, care operează aici neiertător, punînd în antiteză creația unui mare pictor și maniera lipsită de vlagă a epigonului său. Lucrarea lui Grigorescu, delicată, plină de prospețime e totodată străbătută de o lumină care creează o atmosferă de neconfundat, punînd în evidență trăsături ce vorbesc fără echivoc despre o categorică aderență la spiritualitatea românească și despre capacitatea artistului de a resimți acel „spirit al locului”, caracteristică, de altfel, unui artist național. În opoziție cu opera grigoresciană, lucrarea lui Verona, mărturisind o preocupare tematică asemănătoare, eșuează într-o

²² Lucian Blaga, *Spațiul mioritic*, în *Trilogia culturii*, București, 1969, p. 202–203.

mascaradă idilic-operetistică, incapabilă de a convinge cituși de puțin de latura ei de adevăr. În primul caz, în ciuda unui oarecare tribut plătit și aici idilismului, se detașează evident capacitatea pictorului de a sesiza acel pitoresc intrinsec al spațiului rural și natural românesc. În cel de-al doilea caz, dimpotrivă, în ciuda efortului disperat al lui Verona de a introduce în scenă cit mai mult din inventarul de situații și accesorii pitorești pe care le credea tipice mediului în care-și plasase subiectul, efectul final este contrar celui scontat, neputându-se substitui senzației de artificialitate, de falsitate chiar, datorată unui mediu de butaforie creat de utilizarea nemăsurată a acelui „pitoresc de suprafață”, adăugat, ca o recuzită de circumstanță, unor structuri generale impersonale.

Am ales în mod intenționat spre comparare două lucrări de pictură situate la nivele total diferite, sub raportul indicelui valoric; ambele se încadrează aceluiași cerc tematic, dar fiecare dintre ele face apel la un alt gen de pitoresc. Cu toate acestea, nici unul dintre exemplele amintite nu ne îndreptățește să-l includem în categoria lucrărilor aflate în sfera de inspirație folclorică. Concluzia generală ce se desprinde din această demonstrație ni se relevă acum sub un dublu aspect, apărind evidentă realitatea faptului că nici simpla introducere în operă a pitorescului de obirșie sau intenție rustică și nici abordarea unor subiecte al căror fir tematic traversează, mai mult sau mai puțin direct, mediul rural nu justifică încadrarea unei lucrări de pictură în domeniul artei de inspirație folclorică.

Să revenim acum, cu date și argumente mai complete, asupra limitelor de definire a acestui concept cuprinzător de „artă (în speșă, pictură) de inspirație populară”. Am stabilit faptul că nici pitorescul singur, nici tematica singură și nici sinteza întimplătoare a acestor doi termeni nu asigură substanța unei asemenea forme de expresie artistică. Devine deci limpede că este necesară introducerea unei noi constante în definirea acestei arte, constantă care, din nefericire, e foarte greu de circumscris, fiind destul de puțin ancorată în solul realității practice și a explicațiilor pozitive. Nu avem pretenția de a oferi o definiție, dar credem că ne putem apropia simțitor de esența acestei „a treia constante” citind aici, cu titlu de referință, o constatare a lui O. W. Cisek: „E vorba de acea bază de simțămînt și de gînd care a preschimbat legile bizantinismului și ale goticului în teritoriul țării noastre, de fiorul deosebit ce trece prin cusăturile, creștăturile, prin ceramica și prin scoarțele țărănești și despre identificarea aceluiași fior deosebit în operele valoroase ale pictorilor și sculptorilor noștri”²³. E vorba deci, am adăuga acum, despre capacitatea artistului de a focaliza într-o unică privire un întreg ansamblu de sugestii care țin atît de eposul popular, de formele de existență ale mitului, ale metaforei și simbolului cit și de repertoriul de forme imagistice (a nu se citi doar „forme ornamentale”!) care alcătuiesc substanța vizibilă a folclorului. Și am completa, citîndu-l în continuare pe Cisek: „Firește că ne-am împotrivi aceloră care, văzînd într-un tablou cîteva costume naționale, fote și cioareci, ar ieftini lauda, trimbiînd că avem de a face cu cea mai autentică artă românească”²⁴.

Bineînțeles că presupunînd existența unei anume capacități a artistului de a sintetiza în prelu-diul actului de creație toate aceste trăsături (și încă altele, pe care nu le-am numit) caracteristice celei de-a „treia constante” a artei de inspirație folclorică, va trebui să admitem, ca pe un element ce se autoatestă și aptitudinea aceluiași artist de a alege în mod firesc domeniul său tematic și mai ales de a fi sensibil la sursele pitorescului (în sensul pe care îl dă Blaga acestui concept) pînă la gradul în care acesta să se poată integra în asemenea măsură concepției generale a operei de artă, încît să înlătore complet senzația de a fi rodul unei adăugiri artificiale. Și pentru că am revenit la problema pitorescului, să urmărim în continuare o succintă analiză pe care un teoretician al artei, cunoscut prin raționalismul interpretărilor sale, o face acestui concept: „Forma nebănuită, neprevăzută apare ca pitorească, ea este cea care preocupă ochiul, îl îndeamnă la acțiune și îl trezește din letargie (...). Acea formă care permite a se vedea ductul și efectul forțelor ce activează în interiorul ei este percepută ca fiind pitorească. Ceea ce a luat naștere și a crescut în mod organic e mai pitoresc decît produsul fără greșală și uniform colorat al unei fabricații sintetice. Pornirea spre pitoresc este setea de natură, evadarea din temnița rațiunii, plăcerea provocată de acțiunea neînfrînată a voinței, de aventură, de nemărginire, de bucuria imprevizibilului”²⁵. Scriînd aceste rînduri, Max

²³ Oskar Walter Cisek, *Sufletul românesc în artele plastice* (Conferință rostită la 1 decembrie 1928), în *Sufletul românesc în artă și literatură* (Antologie întocmită de Al. Oprea), Cluj,

1974, p. 17.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Max J. Friedländer, *op. cit.*, p. 47.

J. Friedländer n-a avut în vedere, în mod special, arta populară și nici pictura de inspirație folclorică. Dar oare toate aceste caractere pe care istoricul de artă german le atribuie conceptului de „pitoresc”, înțeles ca o constantă dinamică a formei, nu sînt ele tipice și pentru creațiile artei populare? Nu poate oare ochiul exersat al artistului să urmărească în cele mai admirabile forme ale artei populare „ductul și efectul forțelor” ce le-au dat naștere, așa cum în puritatea oricărei capodopere se deslușesc, prin transparență, vestigiile actului creator? Ca produs al unei colectivități în care „setea de natură” nu survine ca urmare a unui act de meditație conștientă, ci impregnează întreaga existență a acestei colectivități, arta populară dispune de o ineputabilă încărcătură de pitoresc, s-ar putea spune chiar că această artă „emană” pitorescul ca pe una dintre cele mai caracteristice forme de obiectivizare a existenței sale. La polul opus, artistul cult, moștenind o structură spirituală independentă, desprinsă de comunitate, trebuie să posede, în mod obligatoriu (în momentul în care interesul față de această artă populară a penetrat membrana „nivelului proxim” al inspirației sale) capacitatea de a recepționa ecoul acestei „emanații” a pitorescului folcloric. În caz contrar, întreaga sa propensiune spre tematica folclorică rămîne la nivelul unei incursiuni analitice în domeniul folclorului, a unei inițiative cu substrat mai degrabă etnografic.

S-ar putea crea ideea, plecînd de la cele spuse pînă la acest punct al demonstrației, că arta de inspirație folclorică presupune un avansat grad de dependență a artistului cult față de obiectul și de caracterul sferei sale de inspirație, dependență ce ar urma să impieteze, evident, asupra gradului de originalitate al operei de artă rezultate în respectivele condiții. Trebuie spus, de la bun început, că o oarecare doză de adevăr există într-o asemenea temere, dar că efectul acestei dependențe nu apare decît în urma unei abordări unilaterale și incomplete a procesului de inspirație. Mai exact: arta populară, în formele ei cele mai categoric tipice și în cazul exemplelor de cea mai bună calitate dispune de un înalt grad de originalitate, numai că această trăsătură nu se referă decît arareori la un anumit exemplar dat, ea fiind caracteristică aproape întotdeauna unor *serii* de obiecte, delimitate ca zonă geografică sau ca arie de utilizare. Cu atît mai mult, artistul cult care se raportează domeniului de inspirație folclorică nu prelucreză, de obicei, sugestiile provenite de la un singur produs al folclorului, indiferent dacă, la prima vedere lasă a se crede acest lucru, ci are obligația de a sintetiza efectele unei întregi experiențe anterioare, mult mai întinse, ce include tocmai impresiile primite de la un întreg grup de obiecte din aceeași serie (sau chiar din serii echivalente), precum și de la un grup de stimuli adiacenți care țin de mediul de existență a subiectului inspirației sale. Trecînd acest fascicul de „stimuli artistici” prin filtrul propriei sale sensibilități și subiectivități, artistul cult devine motorul unui proces care nu se petrece niciodată în arta populară, prin această sinteză lucidă el obținînd șansa originalității, a creativității, fără a trăda prin aceasta domeniul atît de specific ce i-a servit ca sursă de inspirație. Vorbînd despre creativitate, R. G. Collingwood stabilea că „a face” un artefact înseamnă a parcurge, în mod obligatoriu, două stadii: unul este alcătuirea planului, a arhitecturii edificiului de inteligență, iar aceasta reprezintă *creația*; celălalt este efortul de a impune acestui plan o înfățișare anume, aceasta fiind *fabricația*. Aplicînd această schemă în cazul ce ne interesează, putem considera ca aflîndu-se în așa-zisa etapă de creație pe artistul preocupat de prelucrarea mentală a tuturor stimulilor senzoriali și extrasenzoriali procurați de mediul artei populare. În această situație, acceptînd definirea creativității ca pe un rezultat al liberei inspirații (chiar dacă domeniul inspirației este, în cazul nostru, mai strict, circumscris, el este totuși suficient de vast pentru a putea permite o mare libertate de mișcare) nu înseamnă totuși să identificăm momentul creației cu o explozie spontană. Spontaneitatea trebuie privită ca un punct terminus obiectivabil al unor experiențe neobiectivate, ca o declanșare a unor acumulări, a cărei mecanism de producere depășește mult procesul elaborării clasice, în timp, a unei anumite opere de artă date. Momentul definiției etapei de „creație” poate, el singur, deveni marea unei eventuale originalități potențiale. Dincolo de acest punct intervine deja *invenția formală*, limitată (deși într-un punct foarte înalt) prin însăși natura ei. Am stabilit deja faptul că arta de inspirație folclorică nu suportă simpla inovație, improspătare sau adăugire cu suport *pur formal*. Există deci posibilitatea — nedorită, desigur — ca în cadrul procesului de încheiere a operei de artă, marca de originalitate potențială de la care s-a plecat în etapa de „creație” să fie anihilată, datorită unei minuii deficitare, în etapa de „invenție formală” (sau de *fabricație*, cum o numește Collingwood). În acest caz, amintita etapă de „fabricație” devine și un posibil domeniu de imixtiune al imitației. Nu ne referim aici la imitația vulgară, la decalcare, căci aceasta ține de domeniul imposturii, ci la imitația cu statut de unică alternativă, ce apare ca

urmărire a imposibilității unui artist de a se constitui în „creator” prin mijlocirea propriilor sale resurse. Este limpede că în cazul artei de inspirație folclorică prezența acestui pericol al imitației prin pastişare este cu atât mai mare cu cât repertoriul formal al artei populare este imens și doar talentul artistului este acela ce poate asigura depășirea acestui impas prin descoperirea acelor forme noi, care, totuși, să nu trădeze spiritul sferei de inspirație de origine folclorică.

Poate că nici un alt exemplu, în cadrul picturii contemporane românești, nu demonstrează mai elocvent teza aceasta a originalității decît Ion Țuculescu. A discuta despre acest artist în raport direct cu folclorul a devenit, deja de multă vreme, un loc comun. Desigur, erorarea nu constă în invocarea acestei relații cît se poate de evidente și poate nici atît în absolutizarea ei, cît mai ales în simplificarea procesului de creație țuculescian, abordat prin prisma legăturii sale cu folclorul românesc. Psihologic vorbind, Țuculescu a fost un vizionar încă înainte de a deveni pictor și chiar independent de relația sa cu arta picturii. Din acest motiv, modul său de a reflecta asupra folclorului nu s-a mărginit la o investigație analitică formală și nici la o cercetare a modurilor de aparență ale artei populare ca inventar de semne iconice care vor servi, odată evidențiate, ca suport al unor noi construcții în care elementele tipologiei folclorului își pierd definitiv, pînă la urmă, semnificația originală. Țuculescu, deci, nu schematizează și nici nu „trădează” folclorul printr-o arbitrară permutare de sensuri ei, dimpotrivă, arta lui mijlocește o incursiune inițiativă ce vizează pe de o parte sursele fundamental-mitice ale culturii folclorice, iar pe de altă parte suportul de simțire și gîndire ce stă la baza unui gen de „Tiefenpsychologie” a artei populare. Refăcînd, din adînc spre suprafață, drumul căutărilor sale, întreprinse după modelul unui adevărat romantic, dar posedînd spiritul critic al veacului său, Țuculescu, proiectează, pe rînd, etapele procesului său revelator pe ecranul limpede și avid de noi sugestii al vizionarismului său. Raportîndu-se la toate aceste aspecte ale gîndirii sale creatoare, putem considera că din punct de vedere al modului de prelucrare al inspirației folclorice Țuculescu reprezintă — îndrăznim s-o spunem — un caz ideal. De asemenea, sub raportul originalității — această constantă atît de capricioasă a actului de creație, mai ales în domeniul care ne interesează — opera țuculesciană oferă o alternativă de excepție, nu doar în privința aspectului exterior al unicității creației sale, cît mai ales în zona mult mai profundă a relației dintre stimulul genuin, aparținînd universului folcloric și proiecția sa plastică, împlinită în *spiritul* mijloacelor de expresie ale artei populare, nu însă prin utilizarea acestor mijloace sub forma unor repere modulare (ornamentale) multifuncționale. Recunoaștem, desigur, fără greutate în pictura lui elemente decorative familiare ornamenticii covoarelor oltenesti, creștăturilor în lemn sau ouălor încondeiate, dar prea adesea comentatorii mai mult sau mai puțin avizați ai lui Țuculescu trec cu vederea faptul, de altfel frapant, că toate aceste ornamente nu mai au aici nimic „ornamental”, că devin de sine stătătoare, ca un alfabet criptic de semne neliniștitoare izvorite din tăcerea unor secole uitate.

Am zăbovit mai stăruitor asupra operei lui Ion Țuculescu nu atît pentru a sublinia — dacă mai era nevoie — locul ocupat în pictura contemporană românească de cel care a fost cel mai profund și cel mai original „folclorizant” (utilizăm acest termen în sensul cel mai pozitiv ce i s-ar putea acorda), cît mai ales pentru a oferi acel *model* vizat de întreaga noastră demonstrație teoretică referitoare la sursele, esența și formele de existență ale artei de inspirație folclorică în cadrul fenomenului general al artei contemporane românești. Dintre toate formele de manifestare ale spiritualității noastre naționale, folclorul este cu siguranță și în mod paradoxal cel mai vulnerabil. Imemorial ca vîrstă, decantat pînă la completa limpezire, bucurîndu-se adeseori de o perfecțiune pe care arta cultă nu o descoperă decît extrem de rar, singura armă a folclorului rămîne uimitorul sa unitate, relevabilă la temelia ființei sale prin coordonatele de atmosferă, sentiment și gîndire a formei. Abordarea și utilizarea unilaterală și nerațională a oricăreia dintre aceste coordonate fundamentale prin intermediul artei culte labilizează structura unitară a folclorului, iar rezultatul oricărui demers de acest fel, indiferent de cel care-l întreprinde, nu poate fi decît cel mult bizar, dar lipsit de valoarea unei gîndiri creatoare și deci, originale. Poate că prea adesea se uită faptul că folclorul este o entitate culturală care se „autoalimentează”, neavînd nevoie de o revitalizare din partea artei culte; în consecință, dacă arta cultă are nevoie de o reimprospătare a formelor sale de manifestare (pe care, de altfel, o poate găsi și prin alte mijloace) tot ea este aceea care trebuie să posede capacitatea de a se adapta acestui univers uman, cultural și istoric, atît de complex și atît de delicat, care este folclorul.

DOCUMENTE REFERITOARE LA PICTORUL BĂNĂȚEAN ȘTEFAN TENEȚCHI

In istoriografia românească nu există un studiu temeinic asupra acestui pictor reprezentativ pentru arta din Banat din secolul al XVIII-lea¹.

Considerându-l sîrb, istoricii de artă din Iugoslavia au cuprins opera sa în patrimoniul cultural al țării lor, deși datele pe care s-au bazat erau insuficiente². Nu s-a avut în vedere că Ștefan Tenețchi a realizat opera sa, în cea mai mare parte, în spațiul geografic și spiritual românesc, împrejurare care a avut urmări asupra soluțiilor sale stilistice. A trăit o jumătate de veac în Arad. O reconsiderare a vieții și activității sale în lumina documentelor necunoscute pînă în prezent, aflate în arhivele din acest oraș, a devenit necesară³.

Ștefan Tenețchi apare în conscripțiile populației orașului Arad începînd cu anul 1748⁴. Numele sub care figurează în această categorie

de documente este Stephan Mahler, Stephan Maller sau Sztefan Moler, adică Ștefan Pictorul. În momentul apariției sale în viața publică a Aradului el este, deci, un pictor format.

După profesiune („pictor”), conscripțiile menționează starea sa socială de „hospes”, adică iobag. Desigur este vorba de un iobag din secolul al XVIII-lea din Imperiul austriac, avînd drept de liberă mutare, dar fiind supus jurisdicției erariului, în calitatea acestuia de „proprietar de pămînt” (földesúri jog)⁵. Situația exclude însă originea nobiliară susținută de unii cercetători din Iugoslavia⁶. De altfel, la acea dată existau foarte puțini nobili în comitatul Arad.

Înscrierea lui în lista contribuabililor din 1748 (Portions Anlaags Tabella) conduce la concluzia că Ștefan Tenețchi se instalase la Arad cu un an înainte, cînd și-a cumpărat o casă și s-a căsătorit cu Maria, fiica lui Stoica Mihailovici⁷. Concluzia este întărită de faptul că Tabelele contribuabililor din anii 1740, 1742, 1743, 1745, 1746, precum și conscripțiile locuitorilor orașului cameral regal Arad din anii 1746 și 1747, păstrate la Arhivele statului Arad, nu-l menționează. Părerea unor cercetători⁸, că, înainte de a veni la Arad, Ștefan Tenețchi ar fi trăit retras pe „moșiile” sale din

¹ O caracterizare succintă a stilului lui Tenețchi la Ion Frunzetti, *Pictorii bănățeni din secolul al XIX-lea*, București, 1957, p. 16–18; *Tratatul de istoria artelor plastice în România*, București, 1970, vol. II, p. 193, îl consideră „pictor sîrb” din Arad, reproduce o icoană împărătească și iconostasul de la Blaj (fig. 337 și 338).

² Veliko Petrović, Milan Kasanin, *Srpska umetnost u Voivodini* (Arta sîrbească din Voivodina), Novi Sad, 1927, p. 73 și 76; Olga Dimitriević-Mikić, *Štefan Tenecki – banat-ski slikar iz XVIII-veka*, în *Rad Voivodjanskih muzeja*, (Ștefan Tenețchi – pictor bănățean din sec. al XVIII-lea), Novi Sad, nr. 6, 1957, p. 139–154; V. Ristić, *Štefan Tenecki u Rumuniji* (Ștefan Tenețchi din România), în *Zbornik radova Nar. muzeja*, II., Belgrad, 1959, p. 226–234; Miodrag Iovanović, *Ikone Štefan Teneckog u Siriji* (Icoanele lui Ștefan Tenețchi din Siria), extras din *Culegere de lucrări a Facultății de filozofie*, tom XI–1, Belgrad, 1970, p. 515–523; Dinko Davidov, Olga Mikić, Milivoi Nikolaević, *Galerija Matice Srpsko slikarstvo XVIII i XIX veka*, Novi Sad, 1972, p. 33–34.

³ Cercetările au fost efectuate în Arhivele statului Arad, Arhiva Episcopiei ort. rom. Arad, Arhiva Notariatului de stat Arad.

⁴ Arhivele statului Arad, fond Primăria municipiului Arad, dosar 1/1748 (Portions Anlaags Tabella), fila 16, poziția 12;

⁵ Magdalena Kovacs, *Organizarea administrației orașenești în Arad și Caransebeș în perioada 1699–1918 și arhivele create*, în *Culegere de referate*, sesiunea 1969, București, 1971, p. 34.

⁶ Olga Dimitriević-Mikić, *op. cit.*, p. 141.

⁷ *Ibidem*, p. 142.

Nu știm de unde provenea soția sa și nici cine era socrul său. Conscripțiile din Arad nu-l pomenesc. Deși acordă zestre fiicei sale o vie în Miniș, nu-l găsim nici în această localitate, în conscripții. Singurul nume care îl evocă îl descoperim la Covăsinț, unde apare un oarecare Stoica Mihai. Stabilirea lui Ștefan Tenețchi la Arad, în 1747, exclude participarea sa ca „ucenic”, în 1735, pe lângă meșterii ruși care ar fi lucrat în acest oraș (Miodrag Iovanović, *op. cit.*, p. 521).

⁸ Olga Dimitriević-Mikić, *op. cit.*, p. 141.

Miniș (Podgoria Arad) este neîntemeiată, deoarece el nu figurează nici în conscripțiile acestei localități. (De altfel, posesiunile sale de la Miniș erau departe de ceea ce se numea, în acea vreme, o moșie). Meșteșugul și casa, la care trebuia să adăugăm parcela de vie de la Miniș, primită ca zestre de soția sa, au constituit primele bunuri impozabile ale pictorului. Trep-tat el a acumulat avere⁹ și prestigiu pe baza cărora a obținut statutul de „civis” (cetățean) al orașului abia în 14 iunie 1779¹⁰. Deși de la un moment dat averea sa imobilă s-a menținut constantă, impozitul a crescut mereu atingând o cifră impresionantă¹¹ pentru acea vreme, semn că veniturile din meșteșug deveniseră foarte mari odată cu maturitatea sa artistică.

Concomitent cu veniturile a crescut și importanța socială a pictorului care ajunge să fie considerat printre fruntașii populației „ilirice” (ortodoxe) a orașului. În 2 ianuarie 1769¹² el este ales membru în „consiliul orășenesc

⁹ În anul 1770 Ștefan Tenețchi este înregistrat cu 15 1/2 jugere de pământ arabil și finețe. (Arhivele statului Arad, fond Primăria municipiului Arad, dosar 10/1770, fila 27 verso, poziția 1067.) Suprafața corespunde cu cea pe care o înscris strănepotul pictorului, Lazăr Tenețchi, în cartea funduară din anul 1856, la Arad. Între anii 1874–1883, avocatul Lazăr Tenețchi a vindut această parte de avere, dar a cumpărat în schimb vie, pe care a adăugat-o celei moștenite. Din cele patru parcele succesive de vie, înscrise în cartea funduară de Lazăr Tenețchi (Arhiva notariatului de stat Arad, fond Miniș, cartea funduară nr. 315), prima s-ar putea să constituie zestrea soției lui Ștefan Tenețchi (1 juger 821 stj. 2). În anii 1765, 1767, 1768 pictorul fusese conșcris cu 60 sape de vie (aproximativ 6 jugere mici. Un juger mic = 1100 stin-jeni 2). (Arhivele statului Arad, fond Prefectura județului Arad, dosar 9/1765–66, fila 36, poziția 1050 și dosar 9/1767, fila 36, poziția 1050, precum și fond Primăria municipiului Arad, dosar 5/1767, fila 32 verso, poziția 1067.) În 1793 Ștefan Tenețchi este înscris împreună cu fiul său Athanasie cu 30 sape de vie, restul fiind pirloagă. (Arhivele statului Arad, seria Acte politice și economice, dosar 1–245/1793, fila 1–2). Cu toate acestea, pictorul a fost unul dintre cei mai mari posessori de vie din Podgoria Aradului. Via a ajuns intactă pînă la strănepotul Lazăr Tenețchi. Urmașul acestuia, dr. Aurel Popovici din Knejevaț (Iugoslavia) a vindut-o în anul 1927 lui Gheorghe Bodea din Miniș. Azi via este cuprinsă în perimetrul școlii viticole din Miniș. În anii de după război a fost distrusă vechea „colnă” („preshaus”) a lui Ștefan Tenețchi, o clădire modestă, specifică zonei viticole arădene, care nu putuse constitui o locuință stabilă.

¹⁰ Arhivele statului Arad, fond Primăria municipiului Arad, seria Acte administrative, dosar 5/1783, fila 10 (Con-signatio Civium Aradiensium).

¹¹ De la 6 florini și 30 creițari, în anul 1748 (primul an al conșcrierii lui la Arad) Ștefan Tenețchi a ajuns, în anul 1788, la un impozit de 43 florini și 40 de creițari, unul dintre cele mai ridicate pentru acea vreme, la Arad.

¹² Arhivele statului Arad, fond Primăria municipiului Arad, dosar 2/1769 (Proces verbal cu ocazia alegerii funcțio-narilor orașului cameral Arad).



Fig. 1. — Ștefan Tenețchi, autoportret (Galeria Matica Srpska).

extern”¹³. În 15 martie 1770 este reales în ace-lași organ¹⁴. Apogeul prosperității și al succe-sului coincide cu alegerea sa în „consiliul in-tern” al orașului cameral Arad, în 12 mai 1787¹⁵. În acel an, în alcătuirea consiliului au intrat 12 catolici (germani și maghiari) și 12 iliri (români, sirbi și macedoneni), în rîndul cărora pictorul era al cincilea.

Această ascensiune a avut însă mai degrabă un caracter onorific. Nu am găsit în arhive nici un act care să ateste participarea sa efectivă la treburile publice, nici o semnătură, nici o sarcină de îndeplinit. Averea și prestigiul pro-fesional i-au adus stima și recunoașterea con-cetățenilor săi, dar viața sa adevărată s-a con-fundat cu opera artistică.

Activitatea sa creatoare fără întrerupere, extrem de bogată, desfășurată pînă în momen-

¹³ Un organ consultativ. Membrii erau aleși la paritate, dintre catolici și ortodocși.

¹⁴ Arhivele statului Arad, fond Primăria municipiului Arad, dosar 2/1770 (Proces-verbal cu ocazia alegerii funcțio-narilor orașului cameral Arad.).

¹⁵ Arhivele statului Arad, fond Primăria municipiului Arad, registrul 2/1787 (Prothocolum Politicum), fila 8 verso. „Consiliul intern” era organul executiv propriu-zis.

tul morții, nu i-au lăsat răgaz pentru alte indeletniciri.

Gospodăria și via de la Miniș se pare că au intrat, de la un moment dat, în grija fiului său Athanasie, pictor și el, dar care a fost nevoit să abandoneze arta pentru a se dedica activității economice¹⁶. Cu o regularitate exemplară, aproape din doi în doi ani, Ștefan Tenețchi s-a angajat în executarea unor lucrări mari, în special iconostase. O listă a principalelor sale lucrări este convingătoare:

- 1) 1753 — Iconostasul mănăstirii Bezdin (jud. Arad)¹⁷.
- 2) 1765? — Iconostasul catedralei „Sf. Treime” din Blaj¹⁸.
- 3) 1767 — Iconostasul mănăstirii „Sf. Simion Stîlpticul” din Arad-Gai¹⁹.
- 4) 1769 — Iconostasul și prăznicarele bisericii ortodoxe române Galșa (jud. Arad)²⁰.
- 5) 1771/72 — Iconostasul bisericii ortodoxe sirbe „Sf. Petru și Pavel” din Arad²¹.
- 6) 1777 — Prăznicarele și probabil iconostasul bisericii ortodoxe române Pecica (jud. Arad)²².

¹⁶ Că Ștefan Tenețchi a neglijat via se constată și din descreșterea suprafeței cultivate și din mărirea pirloagei. (De la 60 sape la 30 sape). Cel care redresează via este Athanasie Tenețchi.

¹⁷ Olga Dimitrievic-Mikić, *op. cit.*, p. 141.

¹⁸ Iconostasul este semnat „Ștefan Tenețki, zugrav aradski” pe icoanele din registrul I. Nedatat. Am propus anul 1765 pentru executarea iconostasului deoarece atunci a fost sfințită catedrala (14 septembrie 1765) (vezi Pr. Adrian Teodorescu, *Catedrala „Sfânta Treime” din Blaj*, în *Îndrumător pastoral*, I, Alba Iulia, 1977, p. 211).

Aminarea sfințirii s-a datorat tocmai întârzierii montării iconostasului. De altfel, după 1765, după cum se vede din sinopsa noastră, Tenețchi a avut un program de lucru încărcat și i-ar fi fost imposibil să execute mai tirziu această lucrare mare. Cunoșcând originea lui Ștefan Tenețchi, prezența lui la Blaj pare a se explica prin faptul că aici exista o comunitate macedoromână puternică. Aproape pretutindeni unde a pictat Tenețchi se aflau și macedoromâni!

¹⁹ Iconostasul este datat pe icoana de hram, în dreapta, jos. Nesemnat.

²⁰ Iconostasul nesemnat, nedatat. Semnătura, cu inițiale chirilice „C.T.” (S.T.) și anii 1769 și 1770 se află pe prăznicare (18 bucăți).

²¹ Iconostasul nesemnat, nedatat. Executarea lucrării și plata (1 700 florini) consemnate în „Tutorski dnevnik” (1728—1787), p. 280, Arhiva bisericii ort. sirbe „Sf. Petru și Pavel”, Arad.

În anul 1865 iconostasul a fost vîndut bisericii ort. rom. din Fiscuț (jud. Arad). (Data este marcată pe o grindă de lemn, împreună cu un text, în dreptul tronului Maicii Domnului din biserică din Fiscuț).

²² Iconostasul bisericii ort. rom. Pecica a ars fără urmă într-un incendiu din secolul al XIX-lea. Au fost salvate prăznicarele dintre care „Pogorirea Duhului Sfînt” poartă data... 77 (1777) scrisă de mina lui Tenețchi. Apreciem că și iconostasul a fost pictat de același pictor. După obiceiul său, într-un an picta iconostasul, iar în cel următor, prăznicarele.

- 7) 1779 — Patru icoane împărătești (Iisus Cristos Învățător, Maica Domnului cu erinul, Sf. Ioan Botezătorul, Sf. Nicolae) pentru biserică ortodoxă română Miniș (jud. Arad)²³.
- 8) 1785 — Icoane împărătești pentru o biserică românească din Timișoara²⁴.
- 9) 1785/86 — Iconostasul bisericii ortodoxe române Lipova (jud. Arad)²⁵.
- 10) 1788/89 — Iconostasul și prăznicarele de la biserică ortodoxă română Șiria (jud. Arad)²⁶.
- 11) 1789 Două icoane mari împărătești (Iisus Cristos tronind deasupra norilor și Maica Domnului cu pruncul tronind deasupra norilor) pentru biserică „Sf. Ioan Botezătorul” din Caransebeș (jud. Caraș)²⁷.
- 12) 1790 Iconostasul și prăznicarele noii biserici „Sf. Ioan Botezătorul”, catedrala Aradului²⁸.
- 13) 1792 Iconostasul bisericii ortodoxe române din Nădab (jud. Arad)²⁹.
- 14) 1797/98 Iconostasul bisericii române unite din Certege³⁰ (azi comună aparținătoare

²³ Nesemnate. Data, pe spatele icoanelor, scrisă de mina lui Tenețchi. Icoanele se află în colecția de artă bisericească de la mănăstirea „Sf. Simion Stîlpticul” Arad-Gai.

²⁴ Colecția Muzeului Banatului, Timișoara.

²⁵ Semnat, „Ștefan Tenețchi”, datat 1785 pe icoana „Sf. Ioan Botezătorul” din registrul I. Data 1786 pe un tetrapod și pe icoana „Răstignirea” de pe prestol.

²⁶ Iconostasul nesemnat, datat 1788 pe icoana „Cina de la Mamvri”. Prăznicarele semnate cu inițiale chirilice „C.T.” și datate 1789.

²⁷ Semnate cu inițialele chirilice „C. T.” și datate 1789, dreapta jos. Icoanele sînt donație a unei familii de negustori macedoromâni din Caransebeș, George Băieșu. În prezent, icoana Maica Domnului se află în colecția protopopiatului ort. rom. Caransebeș, iar icoana Iisus Cristos în colecția Mitropoliei Banatului (vezi I. B. Mureșianu, *Colecția de artă religioasă veche a arhiepiscopiei Timișoarei și Caransebeșului*, Timișoara, 1973, fig. 16. Autorul este însă indicat greșit Sava Teodorovici).

²⁸ Episcopul Aradului Pavel Avacumovici a reconstruit și mărit vechea biserică cu rang de catedrală, cu care ocazie Tenețchi a pictat un nou iconostas și icoanele prăznicare. Iconostasul nu este semnat, nu este datat. Prăznicarele sînt datate cu mina lui Tenețchi, 1790. Catedrala a fost sfințită în 1791. (Vezi pisania la Márki Sándor, *Arad vármegye és Arad szabad király város története* (Istoria județului și a orașului liber regal Arad), Arad, 1895, vol. II, p. 743.

Iconostasul și prăznicarele au fost vîndute în anul 1865 bisericii ort. rom. din Comlăuș (jud. Arad) de către episcopul Procopie Ivașcoviți, pentru suma de 100 florini vechi („Cronica parohiei Comlăuș” de preotul Constantin Popovici, publicată de Gh. Lițiu, *Începuturile catedralei din Arad*, în *Mitropolia Banatului*, nr. 1—3, 1968, p. 81).

²⁹ Nesemnat. Datat pe spatele icoanei Maica Domnului din registrul I, de mina lui Tenețchi, 1792.

³⁰ Iconostasul din Certege a fost ridicat prin 1931 de episcopul unit Iuliu Hossu, dus la Cluj-Napoca și montat în capela reședinței episcopale. După 1948 iconostasul a fost demontat, iar icoanele s-au risipit.

de orașul Cîmpeni jud. Alba). La acestea se adaugă, probabil, și alte lucrări în Munții Apuseni).

Considerațiile stilistice asupra acestei opere vaste trebuie să pornească de la realitățile bănățene ale secolului al XVIII-lea. Încorporarea Banatului în Imperiul austriac, după pacea de la Passarowitz (1718) a provocat o deschidere mai largă spre arta apuseană, în special cea a barocului central european. În pictură, această deschidere se opera pe fondul unei arte de tradiție bizantină, alimentată și inviorată, în prima jumătate a secolului al XVIII-lea, de zugravi din Țara Românească, stabiliți în Banat³¹. Elementele tradiționale puternice, conținute în însăși sensibilitatea și gustul comanditarilor, au impus artei lui Ștefan Tenețchi anumite îngrădiri. În această perspectivă, opera lui se dovedește rezultatul efortului de acomodare al unui pictor de formație și viziune tridimensională la imperativele tradiției locale. Manierele adoptate (care au derutat pe unii cercetători) sînt în funcție de importanța zonei în care erau plasate icoanele sale. El a lucrat mult mai îngrădit în icoanele împăratești din registrul I al iconostasului, unde comanditarii erau mai pretențioși în privința respectării unor canoane, mai liber în icoanele din celelalte registre (în special în tratarea spațiului), chiar expeditiv în icoanele aflate sub socul iconostasului (mai ascunse privirii) și manifestă o libertate aproape „modernă” în prăznicare („icoanele desărut”), unele dintre ele adevărate „scene de gen”. Tehnica folosită la acestea din urmă, franchețea tușei, modelul, rezolvarea spațiului pictural constituie dovezi ale unei arte de tip apusean practicate cu știință și vădită plăcere. Într-un alt mediu spiritual, dezvoltarea acestor calități ar fi asigurat un alt profil artistic acestui pictor.

Prin specificul profesiei sale, Tenețchi a fost legat de instituția ecleziastică, de ierarhii și slujitorii săi. Nu a fost însă un „pictor de curte” (dvorski slikar)³². Cu un nobil orgoliu profesional, el și-a creat un veritabil statut de artist independent. Cum ne-am explicat altfel faptul că, în timpul păstoririi lui Sinesie Jivanovici, cunoscut ca înverșunat adversar al uniației, Tenețchi piclează iconostasul catedralei unite din Blaj, și imediat după aceea, execută comanda episcopului ortodox pentru reședința sa de vară de la mănăstirea din Arad-Gai?

³¹ Horia Medeleanu, *Noi precizări în legătură cu Nedelcu Popovici și pictura murală de la Lipova*, în *Mitropolia Banatului*, nr. 4–6, 1980, p. 359–364; Horia Medeleanu, *Perspectivă nouă asupra picturii din biserica română Lipova (jud. Arad)*, în *Revista muzeelor și monumentelor. Monumente istorice și de artă*, nr. 1, 1981, p. 83–88.

³² Olga Dimitrievici-Mikić, *op. cit.*, p. 141.

ORIGINEA PICTORULUI ȘTEFAN TENEȚCHI

Aprecierile asupra originii pictorului Ștefan Tenețchi s-au bazat pe simple conjecturi. Pentru a stabili adevărul relatăm un episod legat de ultimul din copiii săi, Sofia Tenețchi.

S-a născut în 20 august 1765³³. A fost căsătorită în Gyula (R. P. Ungară) cu un oarecare Toli Toma (sau Thomas), negustor grec venit din imperiul turcesc („graecus quaestor ex Turcia oriundi”)³⁴, dar al cărui nume ascunde mai degrabă un român macedonean³⁵. Din această căsătorie s-a născut o fetiță, Caterina. Se pare că Sofia nu a dat dovezi de atașament față de familie și chiar dacă învinuirile pe care i le va aduce mai târziu tatăl său ar putea fi exagerate, comportamentul său nu a fost ireproșabil, deoarece Toli Toma încredințează prin testament atît administrarea averii cît și ocrotirea copilei unor tutori³⁶. După nici o lună de la moartea soțului, Sofia dispăre din Gyula împreună cu Franz Kaminsky, vagmistrz (wachtmeister) din regimentul de artilerie Vallis. Avînd consimțămîntul tutorilor, Ștefan Tenețchi aduce nepoata la Arad, în toamna anului 1792 și o dă în grija fiicei sale Ana. În 24 septembrie 1792 Sofia se căsătorește oficial cu Franz Kaminsky³⁷ și trece la catolicism, gest care va amplifica minia tatălui. Ea se adresează apoi Consiliului locotenențial din Buda cu rugămintea ca acesta să dispună să i se înapoieze fetița³⁸.

Cazul este transferat Comitatului Arad, care însărcinează pe primpretorul Török György și pe juratul Kristyori Karoly să conducă ancheta. Fiînd înștiințat de Arsenie Seceanski, primarul orașului, Ștefan Tenețchi cere sprijin

³³ Arhivele statului Arad, Colecția registre de stare civilă, parohia ort. rom. Arad, registrul 26, fila 7 verso.

³⁴ Arhivele statului Arad, fond Prefectura județului Arad, seria Acta Congregationum 130/1794 și 28/1794: Adresa episcopului Pavel Avacumovici către vicecomitele Aradului, din 24 sept. 1793 și adresa aceluiași către Congregația din 25 aprilie 1794. (În aceasta din urmă, Pavel Avacumovici îl numește pe Toli Toma „negustor grec”. Este clar că face apel la calitatea lui etnică, nu confesională, deoarece la aceasta se referise cu o propozițiune mai sus.

³⁵ Theodor Capidan, *Macedoromânii*, București, 1942, p. 64.

Toli este un nume caracteristic și frecvent la românii din Pind. El constituie o prescurtare de la Apostoli.

³⁶ Testamentul lui Toli Toma la Arhiva Episcopiei ort. rom. Arad, dosar 3/1793, nr. 66.

³⁷ Vezi memoriul lui Kaminsky către episcopul catolic, Arhivele statului Arad, fond Prefectura județului Arad, seria Acta Congregationum, nr. 30/k 794, fasc. 3, fila 5.

³⁸ Ordinul Consiliului Locotenențial din Buda, Arhivele statului Arad, fond Prefectura județului Arad, seria Acta Congregationum, registrul 36 (Protocollum Congregationum), 1793, fila 383 verso.

Es ist bei dem Beherren, und etlicher Comites,
bei einem Hof Rath Concilium, die in die
den so bald als ein Vorgesandener, unge-
achtet worden, die ist nicht anders, so die
als welche ist, die ist die Religion
angeordnet.

[illegible]

Ob meine Indianer sich nicht zu weit von
des Capital der Stadt zu entfernen, so daß
ihre Anwesenheit die Gesundheit der
Circulation der Indianer, die
Circulation

Excellenz! Ich habe die mirige Gnade für
nicht uninteressant und hoffe sehr, dass ich
die in der in meiner eigenen Erfahrung selbst
habe. L. 9

[illegible]

Frantz Haminsky m.p.
Lehrmeister bei dem
Vacant yalldesigen Gera.
sice. Legant.

For Sir Raminth
gods grace Tenec & Hy

76

nul episcopului Pavel Avacumovici, printr-un memoriu: „Rugămintea mea de bunice este ca potrivit dispoziției testamentare a tatălui ei legitim și natural Toma, (fetița) să fie scoasă de sub îngrijirea mamei și să fie trecută sub îngrijirea mea și a celeilalte fiice, Ana”, iar cheltuielile să fie suportate din moștenirea administrată de tutorii testamentari ³⁹.

Între timp cei însărcinați de către comitatul Arad cu anchetarea cazului au luat interogatoriul Anei Tenețchi, în grija căreia se afla Caterina. A doua zi după interogatoriu, Ștefan Tenețchi, fiica sa Ana și nepoata Caterina au fost aduși în fața Adunării generale a Congregației. Primpretorul Török raportează că situația este simplă, mătușa este dispusă să înapoieze fetița, deoarece posibilitățile ei de întreținere sînt insuficiente, cere doar să i se restituie suma de 35 florini cheltuiți pentru niște medicamente. În fața Adunării generale, Ana protestează că ar fi spus cele raportate de primpretor și jurat. Totul se datorează unei neînțelegeri: „Poate că amintitul solgăbirău și juratul nu m-au înțeles pe mine sau că, dimpotrivă, nu i-am înțeles *noi care vorbim românește*” ⁴⁰.

Așadar pictorul Ștefan Tenețchi și fiica sa Ana erau vorbitori de limbă românească. În fața instanței din orașul Arad din acea vreme, ei puteau să se adreseze în germană, maghiară, sîrbă și desigur, în latină, considerate limbi oficiale. Limba pe care o vorbeau cei doi între ei și în familie nu era una dintre cele oficiale, fapt care a constituit un impediment în transmiterea și receptarea exactă a ideilor, cu prilejul înfățișării la Congregație.

Ne punem însă întrebarea, ce fel de limbă românească vorbea Ștefan Tenețchi cu fiica lui?

Într-un memoriu din 7 februarie 1794, înaintat episcopului catolic pentru a-i cere sprijinul, Franz Kaminsky consideră „greci” (die Griechen) pe cei din națiunea din care provenea soția sa, Sofia Tenețchi ⁴¹. Acești „greci” care vorbesc însă limba română nu sînt altceva decît ramura sud-dunăreană a poporului român, iar

limba vorbită de ei este aromăna sau macedo-romăna. Ștefan Tenețchi este deci unul din acei români macedoneni cărora în părțile Aradului și în general, în Imperiul austriac, li se spunea „greci”.

În Arad, pe strada Episcopului (Bischoffgasse), unde Tenețchi își avea casa la numărul 14 (azi strada Bălcescu nr. 10) ⁴² locuiau și alți macedoromâni. Prima casă era a bogatului comerciant Ioan Manuel sau Manoilă ⁴³. În apropiere de pictor locuia negustorul Vretas Frussa și fiul său, Nicolae Frussa ⁴⁴, iar cîteva case mai departe îl găsim pe „Georgie” Atanațco fratele renumitului negustor și posesor de vie din Miniș, Trandafir Tanațco sau Trandafir „Grecul” cum apare în unele descripții.

Trăind printre ai săi, și în atingere cu elementul românesc atît de puternic în părțile Aradului, Ștefan Tenețchi și-a păstrat obiceiurile, limba pe care a transmis-o copiilor, strășnicia morală și tăria de caracter. În severitatea aplicată în familie trebuie să vedem fidelitatea față de normele nescrise ale comunității de origine, fidelitate care a însemnat de fapt, pentru această populație, o garanție de conservare.

MOARTEA LUI ȘTEFAN TENEȚCHI

În 17 mai 1796 ⁴⁵ Ștefan Tenețchi își întocmește testamentul pe care îl predă spre păstrare primăriei orașului Arad. După scurt timp pleacă în Munții Apuseni unde contractează lucrări. O adresă din 14 mai 1798 ⁴⁶ a consiliului orășenesc Arad îl caută pentru a-l determina să-și modifice dispozițiile testamentare, aspre cu fiul său Mihail. Acesta murise lăsîndu-și soția și fiica în mizerie. Pictorul este găsit în localitatea Certege (azi integrată orașului Cîmpeni). În fața consiliului orășenesc Abrud, Ștefan Tenețchi se dovedește implacabil, declară că insistă să i se respecte întocmai voința, după care se întoarce la lucrul său. Adresa cu răspunsul consiliului din Abrud poartă data de 30 mai

³⁹ Primul memoriu al lui Ștefan Tenețchi către episcopul Pavel Avacumovici din 20 februarie 1793.

⁴⁰ Contrariați de atitudinea organelor locale, vădit favorabile Sofiei Tenețchi, trecută la catolicism, Ștefan Tenețchi și Ana Tenețchi înaintează al doilea memoriu către episcopul Pavel Avacumovici, în 11 decembrie 1793, sperînd să obțină sprijinul său. Memoriul este redactat de un cancelist în slavo-sîrbă (limba cancelariei episcopoești) și în latină (limba administrației de stat). Actul este semnat cu mîna proprie de Ștefan Tenețchi și cu semnul + de către Ana, dovadă că era analfabetă, și nu cunoștea decît limba vorbită în familie, adică romăna. Redăm declarația Anei din versiunea slavo-sîrbă: „... da moje bliti ponianuti solgabirov ijurassor mene razumiali nisu, ili ia ih protiv riaci razumiala nisam, *vlaški nam besiaduišcim*”. Arhiva Episcopiei ort. rom. Arad, dosar 3/1793, act. 66.

⁴¹ Vezi nota 37.

⁴² Datele le-am extras din Arhiva Notariatului de stat Arad, foaia de carte funduară nr. 782, nr. topografic 950, Arad, Bischoffgasse 14 (Bălcescu 10). Cartea funduară a fost întocmită la Arad în 1856 – 57. Declarant este Lazăr Tenețchi, strănepotul pictorului.

⁴³ Pe casa lui se află tăblița cu numele străzii. Vezi „Consignatio Plathearum Civitatis Arad”, din anul 1783, Arhivele statului Arad, fond Primăria municipiului Arad, seria Acte administrative, dosar 3/1783, fila 1 – 8.

⁴⁴ Un urmaș al acestuia, cu același nume, este implicat în luptele naționale românești de la Arad din secolul al XIX-lea. În secolul al XX-lea, acest nume a devenit Fruja.

⁴⁵ Data este menționată de Athanasie Tenețchi în testamentul său. Testamentul pictorului s-a pierdut.

⁴⁶ Copia adresei Consiliului orășenesc Arad la Arhivele statului Arad, fond Primăria municipiului Arad, seria Acte administrative, dosar 9/1798, fila 66 și 66 verso.

zum Capitulo die ad Generalem Congregationem me venire
 um puella iusserunt, ubi hoc omnia Narranda erunt, Et ut
 J. Universitatis uberius audiat. sequenti die me et infra
 scripto patre meo, et puella in Generali Congregatione
 comparentibus, ubi in perlecta Relatione crebro facti Dni
 V. Judium et Iussus exposuerunt me hanc exa refun-
 denda mihi 35 ff. in puellam factas expensas eandem
 Extraditum Declasse, ad stuporem Redacta publice in
 Guali Congregatione me hoc Nunquam dicisse, sed for me
 toties dicti Dni Judium et Iussus non intellexerunt, vel ex
 illorum verba non intellexi ex eo quod Valachice loquatur
 sinu, exposui. Posteaque Cointelligentes cum Patre meo
 nos a nobis puellam nullo modo dare velle ibidem de-
 claravi. Inductaque Ideo Universtatem rogarimus Quatenus
 super illius futura conversatione ab intercessu ex Capita-
 li exurgente Necessaria Dispositiones facere dignaretur.
 ... anne ore.

Fig. 3. — Fragment din memoriul lui Ștefan Tenetchi către episcopul Pavel Avacumovici și anume p. 4 după primul paragraf cuprinzând fraza „noi sintem vorbitori de limbă românească”.

всенароднаго Сада
 Стефанъ Тенетчій,
 + Анна Косае Епоникиевъ
 рожденна Тенетчій.

Fig. 4. — Semnătura autografă a lui Ștefan Tenetchi.

1798⁴⁷. Se pare că pictorul a continuat să lucreze toată vara în Munții Apuseni. Sezonul era desigur prielnic. Spre sfârșitul anului 1798, primăria orașului Arad convoacă rudele lui Ștefan Tenețchi pentru a lua cunoștință de conținutul testamentului acestuia⁴⁸. Pictorul murise. Din documente nu putem afla cu precizie când și unde s-a petrecut evenimentul.

Faptul că nu-l găsim în registrul de morți al bisericii „Sf. Ioan Botezătorul” din Arad, alături de toți ceilalți membri ai familiei sale ne face să admitem că el a murit în Munții Apuseni, în timpul lucrului, cândva spre toamna anului 1798. Vitalitatea sa excepțională l-a ținut în picioare până în ultima clipă. Distanța mare, dificultățile de informare și de transport din acea vreme au împiedicat aducerea lui la Arad pentru a fi înmormântat cu cinstea cuvenită la catedrala orașului, căreia chiar el îi pictase un nou iconostas și unde fusese episcop în anul 1757⁴⁹.

Pornit de undeva din Macedonia de vest, Ștefan Tenețchi a străbătut un drum lung și rodnic, la capătul căruia s-a pierdut în pământul fraților săi de la nord de Dunăre. A rămas opera sa. Ea constituie un capitol important și innoitor al artei românești din veacul al XVIII-lea în părțile de vest ale țării. Fapta lui artistică s-a răsfrânt însă într-un spațiu mai vast, care cuprinde deopotrivă pe români și sirbi într-o comunitate cu rădăcini adânci și trainice.

Anexa 1. Versiunea latină a memoriului
lui Ștefan Tenețchi și al fiicei
sale Ana către episcopul
Pavel Avacumovici

Translatum ex illyrico

*Illustrissime ac Reverendissime Domine
Episcopo Domine nobis gratiotissime!*

Infrascripti humillime iterum instamus, quatenus Illustritas Vra ubi necessitas exigeret paterne semet interponere dignaretur, ut puellulam Catharinam defuncti generi nostri Thomae Toli olim Incolae et quaestoris Bekessiensis Il-

⁴⁷ Adresa Consiliului orașenesc Abrud, la Arhivele statului Arad, fond Primăria municipiului Arad, seria Acte administrative, dosar 8/1789, fila 54.

⁴⁸ Arhivele statului Arad, fond Primăria municipiului Arad, Index alfabetic al actelor judiciare (Registrum actorum juridicum), anii 1796–99, Registrul 2, litera T: „Teneczky Stephani olim gremialis civis et Pictoris Testamentum presentibus cointeressatis lectum et publicatum est”.

⁴⁹ Ștefan Tenețchi a fost episcop împreună cu macedo-românul Ioan Manuel, vecinul său. Vezi Protocolul episcopesc al bisericii „Sf. Ioan Botezătorul”.

lustrati Vrae benae noti filiam actu per nos cum consensu ejus Tutorum in exemplari vita, et Religione educandam, in qua illa nata est ultro quoque usque ad aetatem ejus maturam retinere possimus, neque per quempiam a nobis accipiqueat. Intelligimus enim Inclytum hunc! cottum Aradiensem eandem nobis dilectissimam ad Instantiam matris ejus male notatae Illustritati Vrae bene notae. Excelso Consilio Reo Littli Hngo praesentatam indeque ad hunc Cottum Aradiensem eo fine dimensam ut puellam hanc reciperet, matrique, pro educatione admanuaret quae maleferiata eandem educare insstatu haud est, inebriata enim saepius puellae huic quadam vice inter verbera unam costam fregit, quae tamen ad nos infirma veniens sanitati restituta fuit. Ideo sciens pater matrem hanc pravorum morum esse non sub educatione matris, verum unius ex Constitutis Tutoribus testamentaliter relinqui decrevit. Creatione his diebus celebratae Generalis huius Cossus Congregationis proevie solummodo ego infrascripta Anna Constantini Dimitriev relicta vidua suprafatae puellae Catharinae educatrix et amita per Privilegiatae huius Citis Consulem vocata in Praesentiam Prelis ac Grossi Dm I cottus hujus, et Processus Aradi vice Judici Georgii Török et unius ejusdem cottus Jurasoris Constituta subsequo modo interrogata fuero. An ne sine ego Kajenszkiana? ad quod me non esse Kamenszkianam sed illius sororem germanam reposui.

Sciscitantibus porro an apud Patrem vel ubi habitem quisve expensas domesticas ferat? Reposui ab uno saltem mense me cum Patre non habitare, meque ex proprio Expensas domesticas ferre. Ad huc interrogata, an Fundum aliquem habeam? Nullum me habere fundum sed si mihi tantum a defuncto meo marito, quantum sorori meae Sophiae nunc Kamenszkianae remanisset me militi nunquam nubituram declarari. Interrogata ultro an parens mens aliquantam substantiam habeat, vivatne, anve eadem substantia sit divisa? Patrem meum Domum hic Aradini situatam vineaque Minessini habere, haec necdum divisa esse respondi. Postea interrogantibus ubi nam soror mea actu existat viva ne sit? reposui me de sorore ubi sit, et vivatne latere. Ultro quoque interrogata de ipso vigiliarum magistro Kamenszkio ubi nam is sit, in bello ne Gallico, vel ubi? Reposui me de illius mansionis loco nihil scire. Praeter haec interrogata quisnam puellulam hanc Catharinam servet, ego ne vel Pater meus? respondi non patrem meum sed me prolem Jaemineam alioquin non habentem illam non aliter ac meam propriam servare. Ultro quoque interrogata an ego sim in statu puellulam hanc decenter educandi? Reposui si me melius matre ejus illam educandi in statu non putarem, educationem illius nec acceptarem. Et adhuc interrogata qui pro ejusdem puellae necessariis consummat? Reposui me huiusque

ad Interusurio ex Capitali illius promanante, nihil percipiente pro unius integri anni et trium mensium intervalle a 14/25 septembris 792 pro cius necessariis, et tempore infirmitatis fractae Costae in Pharmacopea pro medicamentis factas expensas 35 Rh. f in summa consumpsisse. Porro interrogata pro Vietu puellae quidnam petere velim? ad quod quantum Vrae Domini pro justo adinvenierint, me semper contentiam fore declaravi puellae enim tenella adhuc existenti satis inserviri debet. Interrogantibus ultro an mater illam ad se accipere voluerit? reposui volenti matri illam ad se accipere nos cognatione junctos dare recusavisse, in considerationem sumpto eo quod postquam puella se ad matrem vocari audivisset sub lectum se occultando iddeque prominendo dixisset se illam pro matre habere nolle sed me, et eadem puella interrogans matrem de Patre an redi-verit, postquam patrem mortuum, et nec dum domum reversum audivisset, se etiam nolle domum ire declaravit. His finitis antefati V. Iudium et Jurassor dixerunt haec omnia per me multo dicto scripto concinnari haud posse verum Crastixo die ad Gneralem Congregationem me venire cum puella jusserunt, ubi haec omnia narranda erunt, et ut I. Universitas uberius audiat. Sequenti die me et infrascripto, patre meo, et puella in Generali Congregatione comparentibus, ubi in perlecta Relatione crebro fati Dñi V. Iudium et Jurassor exposuerunt me hoeri erga refundendas mihi 35 fl. in puellam factas expensas eandem extradaturam declarasse, ad stuporem redacta publice in Grati Congregatione me hoc nunquam dixisse, sed fors me toties dicti Dñi Iudium et Jurassor non intellexerunt, vel ego illorum verba non intellexi ex eo quod valachice loquutti simus, exposui.

Posteaque cointelligenter cum Patre meo nos a nobis puellam nullo modo dare velle ibidem declaravi, Inelytamque ideo Universitatem rogavimus quatenus super illius futura conservatione ab interusurio ex capitali exurgente necessarias dispositiones facere dignaretur ad quod repositum fuit quod circa eam rem nunc perentur. His finitis nos domum ire posse dictum fuit.

Ex his proinde circumstantialiter videmus cõtum hunc Aradiensem ex manibus nostris consanguineorum dilectam puellam Catharinam defuncti generi nostri Thomae Toli filiam apud nos in educatione cum consensu legalium illius Tutorum testamentaliter per Patrem illius praementionatum denominatorum prout in ducenda bona vita ita et in Religione nostra Orientalis Ecclesiae non Unitae, in qua illa nata Paterque eius obiit adhuc tenellam existentem accipere, et non scimus cui matri-que sub educationem, et alienae religioni dare velle. Ut proinde porro in nostra Religione educaretur et usque ad maturam aetatem apud nos permaneret, a nobisque non acciperetur neque alteri cuiquam educanda daretur de genu

supplices lachrymosa Illustritatem Vram oramus quatenus Illustritas Vra uti noster gratiotissimus Pater, et Archipastor, ubicumque necesse erit semet interponere dignaretur. In Caetero jugi venerationis cum cultu sacras osculando manus emorimur. Illtatis Vrae humillimus servus Stephan Teneczky m.p. + Anna Constantini Dimitriev nata Teneczky. Aradini die 11^a fbris st. vet. 793.

verso

Illustrissimo ac Reverendissimo Dño Paulo Avacumovics Orientalis Ecclesiae Graeci Non Uniti Ritus Epp̃o Aradiensi Jenopolitano, M. Varadiensis et Halmagyensi, Dño nobis gratiotissimo.

Arhiva Episcopiei Ort. Rom. Arad, dosar 3, an 1973, act 66.

Anexa 2. Memoriul lui Franz Kaminsky și al Sofiei Tenetchi către episcopul catolic

Euer

(...) Excellenz Bischoff

Dass ich von den Békeser und Arrader Comitatz bey einem Hoch — Löbl. Consilium durch die Griechen so stark als eine Verschwenderin angeklaget worden bin, ist nichts anders die Ursach, als weilien ich Römisch Katholische Religion angenommen.

Da ich mit meiner Ehe Gemahlin seith 24^{ten} Septemb. 1792 verehliget, habe noch nie die geringste Verschwendung an ihr wahrgenommen, ist sie dem Vorgeben ihrer vorigen Nation als eine Verschwenderin angeklaget worden, so bin dermahlen Mann, der sie bis heutigen tags in allen gutten Schranken geleitet, welches eine Hoch Löbl. Geistlichkeit seit dem Tag unserer Einrukung in Szt. István, bezeugen kann.

Da meine Gedanken niemahlen waren das Capital des Kindes zu begehren, so bitte dahere unterthänigst Fussfällichst Euer Excellenz möchten diese einzige Gnade für mich unterthänigsten Knecht haben, damit ich diesses Kind in meiner eigenen Erziehung erhalten kann.

Dieweilen die Gnade von Gott gehabt Seiner Majestät unsser allergnädigsten Monarchen, 20 Jahr und 8 Monath treu und aufrichtig gedienet, so habe billig verdienet, dass diesses Kind ehender unter meiner, als einer fremden Erziehung geruhe.

Sig. Szt. István dem 7^{ten} Febr. 1794.

Franz V. Kaminsky m.p. Sophia Kaminsky
Wachtmeister bey dem Löbl. geböhren
Teneczky
Vacant Vallischischen Cuirassier
Regiment

HORIA MEDELEANU

QUELQUES DOCUMENTS CONCERNANT LE PEINTRE ȘTEFAN TENEȚCHI DE BANAT

RÉSUMÉ

Ștefan Tenețchi est l'un des peintres d'église
les plus intéressants de ceux qui ont été

actifs au Banat à la deuxième moitié du XVIII^e
siècle.

Signalé à Arad à partir de 1748, il est probable qu'il y meurt en 1798. Durant un demi-siècle il a déployé une intense activité de peintre d'icônes tant dans la région même que dans la zone des communes rurales des Monts Apuseni, contribuant beaucoup à un processus de large ouverture de la peinture religieuse traditionnelle vers l'art occidental et plus particulièrement vers l'art baroque de l'Europe centrale.

S'appuyant sur une minutieuse documentation d'archives, l'article essaie de reconstituer avec un surplus d'exactitude la biographie de Ștefan Tenețchi, tout en lançant l'hypothèse de son origine macédo-roumaine.

A II-A SESIUNE ANUALĂ A COMITETULUI NAȚIONAL ROMÂN DE ISTORIA ARTEI—BUCUREȘTI, 1983

ARTĂ ȘI ISTORIE. IMAGINEA — DOCUMENT ÎN CIVILIZAȚIA ROMÂNEASCĂ

Aflată la a doua sa ediție, Sesiunea anuală a Comitetului național român de istoria artei s-a desfășurat sub semnul unei idei perene: legătura dintre artă și istorie — istoria ca fapt, istoria ca mentalitate, istoria ca permanență —, cei doi factori ai binomului fiind priviți în interdependență și intercondiționarea lor reciprocă: implicația istorică — suport al actului artistic, imaginea artistică — document al istoriei.

Generozitatea temei a atras, firese, un număr mare de cercetători, ale căror comunicări au acoperit practic două milenii de civilizație, de la epoca daco-romană pînă în zilele noastre. Pe o altă coordonată, nici una dintre provinciile istorice ale țării nu a rămas în afara preocupărilor, iar participarea specialiștilor de la institutele din București și Cluj Napoca, ca și de la muzeele din București, Sibiu, Arad, Piatra Neamț și Rîmnicu-Vîlcea a semnificat atît cuvenita atenție acordată dezvoltării unitare și organice a civilizației noastre, cît și crearea unui larg front comun — cu mari resurse — pentru cercetare.

În „Cuvîntul de deschidere”, prof. univ. dr. doc. Mihnea Gheorghiu, Președintele Academiei de Științe Sociale și Politice, a subliniat importanța manifestării ca atare, decurgînd pe de o parte din crearea unei continuități ce tînde să se transforme în tradiție, pe de altă din însăși tema aleasă pentru dezbateri. Actualitatea acesteia își dovedește o dată în plus și oportunitatea, legată fiind de obiectivele majore ale cercetării de azi și putînd constitui sugestii sau chiar verigi prețioase în elaborarea lucrărilor fundamentale aflate în planul Academiei.

Pentru o mai lesnicioasă urmărire a ideilor, dar și pentru a respecta un principiu de bază al celei de-a doua părți a amintitului binom, cele 28 de comunicări — susținute timp de două zile (21 și 22 februarie) — au fost programate

în ordine cronologică, iar în cadrul marilor secțiuni de timp, grupate după anumite afinități tematiche.

O observație se impune mai cu seamă prin sensul descifrabil în faptul consemnat: accentul preocupărilor a fost pus pe anumite puncte nodale din evoluția civilizației noastre, pe diferite momente și aspecte legate de perioadele de forjare ale epocii moderne, încă de la primele mijiri ale acesteia.

Într-o altă ordine de idei, toate comunicările lasă să se întrevadă un fel de substrat comun, în care își împletește rădăcinile istoria sau analiza faptică artistică cu istoria mentalităților. Cu puține aspecte comparatiste, demersul — chiar nedecarat — își dovedește rodnicia.

În acest sens, demnă de relevat este comunicarea lui Alex. Duțu (*Structura culturii figurative și a culturii scrise în secolele XVII — XVIII*), care a încercat să demonstreze în ce măsură operele scrise și cele pictate poartă amprenta epocii — văzută prin prisma studiului mentalităților — și, în principal, cum se poate constitui imaginea într-un document al viziunii omului despre lume.

Într-un limbaj mai metaforic, intervenția lui Octavian Barbosa, *Nostalgia originilor: imagine și simbol*, căuta să sugereze idei similare pînă la un punct, invitînd la căutarea tîlcului profund și plural al limbajului imagistic.

Ca o binevenită exemplificare, comunicarea lui Radu Bercea (*Anistorismul simbolului și istoria artei. Perenitatea unui motiv arhaic în evoluția artei românești*) urmărea motivul vasului ca simbol al corpului omenesc în diferite culturi, cu accente pe de o parte în neoliticul românesc, pe de altă într-un „Autoportret” de Tuculescu, conchizînd că în fiecare context cultural vasul este asociat altei ipostaze umane, dar că el relevă permanent același resort semantic propriu gîndirii simbolice arhaice.

Tot o încercare de a descoperi perenitatea simbolurilor — de astă dată intruchipate în motive animaliere — a adus Victor Simion (*Semnificația unor motive zoomorfe în arta veche românească*), prezentind câteva dintre cele mai frecvente elemente ale regnului animal — reale sau imaginare — din ornamentica noastră medievală.

O interesantă analiză de tip structuralist a celui mai important monument antic legat de istoria noastră, Columna lui Traian de la Roma, a făcut Radu Florescu, (*Limba și gramatică artistică în reliefurile Columnei lui Traian*), demonstrând o dată în plus posibilitatea de a putea spune lucruri noi și de a dezvălui fațete nebănuite sau doar intuite ale unor creații îndelung cercetate și despre care se părea că nu se mai poate adăuga nimic nou. Rezultatele cercetării sale, nedefinitivate încă, aruncă lumini interesante atât asupra monumentului în sine, cât și asupra unor modalități de concepere și de punere în operă a unor lucrări de atare importanță și anvergură în epoca imperială romană.

Mai puțin legată de tematica strictă a sesiunii, comunicarea lui Alex. Avram (*Un grup de monumente romanești din nord-vestul României: context istoric și tipologie arhitecturală*) i se inserie totuși indirect, oferind o imagine, mai bogată decât cea pe care eram obișnuiți să o vizualizăm mental, a arhitecturii de pînă la mijlocul sec. XIII din Crișana, apelînd la surse documentare (8 biserici menționate în sec. XII, 105 în XIII) și la rezultatele unor cercetări arheologice recente (Șișterea — sec. XII, importanta succesiune de 3 biserici la Sinnicola de Beiuș, edificate între 1100 și jumătatea secolului XIII, complexul monastic românesc de la Voivozi — sec. XIII).

Evul mediu tîrziu și zorii epocii moderne din spațiul intracarpatic continuă să preocupe în mare măsură pe cercetătorii vechii noastre culturi.

Schițînd o sumară evoluție a picturii de panou transilvănene, Andrei Kertesz-Badrus (*Pictura de panou — oglindă a civilizației transilvănene din sec. XV—XVI*) a pornit de la surse documentare — căci piesele mai vechi de 1427 au dispărut — pentru a analiza apoi cele mai reprezentative lucrări existente, încercînd să definească particularitățile locale ale genului și să discearnă coparticipări la realizare (Jimbor), surse de inspirație (Medias), ambianța în care s-au format meșterii (Vicentius din Sibiu în cea a lui Cranach).

Epoca imediat următoare din istoria spiritual-culturală a Transilvaniei — cea a Renașterii tîrzii și a Reformei —, destul de puțin cunoscută, a făcut obiectul unei ample comunicări a lui Răzvan Theodorescu (*Gravură de carte și sculptură funerară în Transilvania epocii Reformei*). Prin intermediul analizei a două categorii de opere (reliefurile de pe sarcofagele de la Alba Iulia ale reginei Isabela și Ioan Sigismund și ilustrațiile cărții *Imagines mortis selectiones cum dekasticheis* a brașoveanului Valentin Wagner, interpretînd, prin o sursă mediată lu-

crări de Hans Holbein cel Tânăr) și prin incursiuni și aluzii la întregul climat al epocii, autorul a făcut demonstrația capacității rapidei sincronizări la prefacerile spirituale ale vremii, ca și a originalității specifice, inconfundabile, a civilizației transilvănene a epocii în cadrul mare al umanismului european al secolului al XVI-lea.

În același veac, al XVI-lea, dincolo de Carpați, în Moldova, efortul lui Petru Rareș — prin intermediul artiștilor săi — pare a se fi dirijat spre implicarea unor noi sensuri majore profunde în operele pictate care fac gloria domniei sale. Pornind de la analiza tabloului votiv de la Dobrovăț (*Glosse la un tablou votiv*), prof. Vasile Drăguț vede în acesta pe de o parte un mesaj politic al voievodului, care urmărește restaurarea unei tradiții în o perspectivă de continuitate (în încercarea întăririi calității sale de succesor al lui Ștefan cel Mare), pe de alta — printr-o paralelă cu tabloul votiv și icoanele din pronaosul Bisericii Episcopale din Curtea de Argeș — implicarea relațiilor spiritual-culturale între Moldova lui Rareș și Țara Românească a lui Neagoe și Radu de la Afumați.

Tot pe o imagine votivă, dar de un caracter mai aparte, intrucît a fost pictată pe pergament în fruntea unui document, se axează comunicarea Marinei Szabados, *O contribuție iconografică la iconografia istorică moldovenească: portretul lui Miron Barnovschi*. Este vorba de hrisovul solemn emis de acest voievod la 9 decembrie 1627, decorat la partea superioară cu propria sa imagine, singurul portret cunoscut pînă astăzi al domnului ce a patronat o scurtă, dar importantă epocă de strălucire artistică.

O importantă sursă documentară, de un interes aparte, se dovedește a fi imaginea avînd ca obiect costumul militar, iar comunicarea lui Constantin Rezachevici (*Iconografie istorică inedită a relațiilor moldo-polone. Secolele XVII—XVIII*) este o pledoarie bazată pe material inedit (reliefuri pe sarcofage, portrete de aparat, obiecte de muzeu) pentru demonstrarea ideii că spre mijlocul secolului al XVI-lea costumul militar al husarilor moldoveni a influențat pe cel similar polonez, fenomenul fiind invers — și extins și la alte categorii de soldați — în sec. XVII.

Tot multdiscutatului domeniu al circulației formelor, al influențelor, preluărilor și adaptărilor îi este circumscrisă comunicarea lui Nicolae Sabău, *Un plan mai puțin obișnuit în arhitectura barocă din Transilvania*. Discutarea planului elipsoidal cu cupolă al capelei Spitalului Misericordienilor din Oradea (terminată în 1760) îi prilejuiește autorului o amplă incursiune în Europa de sud și centrală a sec. XVIII, acolo unde această structură cunoaște o mare înflorire.

Vastul substrat al mentalităților s-a dovedit a fi cu deosebire fertil pentru studiul picturii, capitol de artă căruia i-au fost consacrate numeroase comunicări, în mod simptomatic — deși, evident, fără un consens prealabil — concen-

trate în cea mai mare parte în jurul epocii brîncovenesti și a iradierilor acesteia pînă spre mijlocul sec. XIX.

Un preambul l-a constituit comunicarea Oanei Iancovescu (*Ctitor, artist, imagine în epoca lui Matei Basarab*), care a ridicat — pornind de la analiza citorva icoane din vremea lui Matei Basarab și a mitropolitului Ștefan I — una dintre cele mai stringente și mai actuale probleme puse în fața cercetării artei noastre vechi: raportul dintre comanditar, creator și operă în evul mediu românesc.

Discutînd cele 12 portrete ale stolnicului Constantin Cantacuzino, Radu Ștefan Ciobanu (*Portretele stolnicului Constantin Cantacuzino*) a încercat să găsească un acord între această bogată și inegală imagerie și binecunoscuta activitate cîrturărească și politică a celui portretizat.

Analizînd suitele de portrete votive — mai ample, genealogice și de familie, ori restrînse numai la cîteva personaje — din monumentele ce alcătuiesc vastul ansamblu monastic al Hurezului, Anca Vasiliu (*Pagini de cronică în galeriile voievodale de la Hurez*) descifrează în ele anume sensuri istorice implicate, un mesaj politic și spiritual menit să înfrunte timpul și să confere reprezentărilor o anume perenitate.

La diverse nivele și la intervale de timp diferite, valoarea de document istoric a portretului votiv — sau, dimpotrivă, semnificația și implicațiile lipsei acestuia revin în mai multe comunicări.

Corina Popa (*Confluente și diferențe în pictura românească a veacului al XVIII-lea*) propune o originală paralelă între situația socială evasimilată a Olteniei de nord și a Maramureșului, constatînd, în același timp, nete diferențe pe plan artistic: ample tablouri votive colective din bisericile oltenesti, redvabile din punct de vedere iconografic și plastic tradiției brîncovenesti, lipsa totală a acestora în Maramureș, deși colectivitățile contribuie la ridicarea și împodobirea lăcașului, iar amprenta stilistică este cea a unei arte populare.

Acest din urmă fenomen a frapat și pe alți cercetători, el fiind în esență comun spațiului intracarpatic. Ioana Cristache-Panait (*Tipuri sociale și aspecte de critică socială în pictura monumentelor de lemn din Transilvania*) descoperă că această lipsă — pentru care află excepții în Banat, Bihor și Mureș — este compensată de zugrăvi prin introducerea în pictura religioasă a unor elemente familiare din viața înconjurătoare: aspecte de muncă (plugarul, olarul), sociale (cei răi poartă costumul asupritorului politic și social), moralizatoare, inspirate din redactările „Judecăților de apoi” din Țara Românească — dovadă a unei spiritualități comune, dar și refluxul coparticipării conștiințe și clar consemnate a întregii colectivități rurale la actul ctitoririi.

Într-un fel de paralelă se constituie comunicarea lui Marius Porumb (*Imaginea—docu-*

ment și semnificația ei în pictura românească din Transilvania secolului al XVIII-lea), pentru care aceeași lipsă a tabloului votiv este un reflex al structurii sociale specifice a comunităților românești transilvănene. Un loc important în analiza sa — mai cu seamă prin implicațiile de ordin ideatic — îl constituie excepțiile: tablourile votive din Ocna Sibiului (1723) și Episcopia Geoagiului (1724), ambele păstrînd imagini ale lui Mihai Viteazul, ca și cel de la Porcești — Turnu Roșu, cu dubla reprezentare a lui Matei Basarab și a Elenei (1754).

Rod al unor îndelungi cercetări de arhivă și de teren, comunicarea lui Horia Medeleanu (*Artă și conștiință românească în Banat în sec. XVIII*) aruncă o lumină nouă asupra aspectelor încă puțin explicate ale realităților din această parte de țară. Două sint momentele principale asupra cărora s-a oprit: cel marcat de Nedelcu Popovici, artist de mult cunoscut și preot la Căcova, coborîtor din tradiția brîncovenească și cel al lui Ștefan Tenețchi, român stabilit la Arad în jur de 1740, marcat de înnoirile datorate asimilării influențelor occidentale, favorizate de mecenatul macedoromân și de ierarhia ecleziastică sirbească în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea.

Aparent seaca statistică a bisericilor muntești cu picturi exterioare, datînd din intervalul 1750—1860, a constituit de fapt elementul surprinzător al comunicării lui Andrei Paleolog (*Pictura exterioară a monumentelor din Țara Românească: elemente pentru cercetarea istorică*). Prin număr și calitate artistice, cele circa 250 de biserici decorate la origine în acest fel (dintre care se mai păstrează circa 220), cu programe iconografice variate, fiecare implicînd mentalități și mesaje cu substrat național și patriotic, se constituie într-un veritabil fenomen cultural, ce merită o serioasă cercetare.

Un alt grupaj de comunicări se poate alcătui în jurul temei imaginii-document oferite de surse străine. Cunoscutele descrieri de călători, hărțile, planurile militare, perspectivele unor monumente, ca și portretele și compozițiile de aparat, coroborate fie între ele, fie cu informații provenind din izvoare interne, întregesc cunoștințele noastre — adesea foarte lacunare — despre istoria monumentelor.

Patru cetăți bănățene (Caransebeș, Lugoj, Mehadia și Jdioara?) sînt discutate de arh. Gheorghe Sebestyén (*Marsigli și unele cetăți ale Banatului*). Examenul pornește de la planurile întocmite în 1697 de ofițerii generalului F. Marsigli, confruntate cu descrieri aparținînd unor călători sau militari care au vizitat respectivele localități anterior sau chiar în vremea în care se proiectau noile amenajări defensive.

Posibilitatea amenajărilor defensive — vizînd însă Oltenia vremelnic cucerită de austrieci — fac și obiectul mai de mult cunoscutelor desene ale maiorului Johann Weiss. Repunerea

în circulație a unui valoros manuscris din colecțiile Bibliotecii Academiei a constituit substanța comunicării Terezei Sinigalia (*Johann Weiss și monumentele Țării Românești*). Exactitatea notațiilor lui Weiss — verificată prin confruntarea cu documentația actuală — constituie o garanție pentru verosimila corectitudine a tuturor reprezentărilor sale și un document de prim ordin pentru cunoașterea aspectului unor monumente de mult dispărute (casele domnești de la Strehaia și Brincoveni) sau înlocuite (Bistrița, Episcopia Râmnicului).

Cercetările de bibliotecă s-au dovedit fructuoase și în condițiile în care Marica Grigorescu (*Tradiția de la Nicula și câteva exemple din imagineria istorică românească prezente în colecțiile Albertinei*), care, încercînd să identifice pe autorul unei gravuri de interpretare după icoana „Maica Domnului cu Pruncul” de la Nicula, a descoperit în biblioteca Vienei 3 lucrări de Johann Ernst Mansfeld, reprezentative pentru imagineria istorică românească: un portret al baronului Samuel von Bruckenthal (1779), un portret din 1781 al principelui Țării Românești Alex. Ipsilanti, un dublu portret Horia Cloșca din 1784.

Demersul minuțios al lui Marin Bucur (*Meta-morfoza unui fals din „Călătoriile” lui Aubry de La Motraye*) a dus la negarea valorii de document istoric a unei planșe considerată pînă acum semnificativă pentru istoria costumului feminin românesc. Piesa s-a dovedit a fi un plagiat și un trucaj, rebotezat de circumstanță „moldoveancă”, al lui La Motraye după o gravură a lui Van Moor ilustrînd volumul lui Ferriol „Recueil de cent estampes représentant différentes nations du Levant”, Paris, 1714.

Constantele preocupări pentru secolul al XIX-lea ale lui Marius Tătaru (*Istorie și nostalgie romantică: veduta transilvăneană din secolul al XIX-lea*) și Mihai Ispir (*Retorică și utopie în arhitectura secolului al XIX-lea în România*) se oglindesc în comunicări vizînd legătura dintre imagine — văzută aici sub specia precisă de vedută și respectiv de proiect de arhitectură — și variațiile gustului vremii.

În condițiile unui mediu cultural mic-burghez, tipic pentru Transilvania epocii, veduta capătă un caracter puternic descriptiv, determinat de dorința publicului de a-și recunoaște pînă la identificare ambientul cotidian, de care este legată existența sa socială și economică. Ecourile romantismului tirziu sînt puține, lucrările purtînd mai cu seamă amprenta gustului și stilului Biedermaier.

Un anume simptom al gustului neoclasic din arhitectura țărilor române — tendința spre o „retorică” tributară reminiscențelor barocului — ca și un aspect izolat al aceluiași fenomen *gust*, dimensiunea utopică, sînt descifrate de Mihai Ispir într-un proiect din 1845 pentru

Teatrul Național din București, datorat arhitectului Iacob Melie, dar și în teme ale gîndirii poetice a lui Heliade.

Problema gustului artistic — dovedită o dată mai mult atît de fertilă și de bogată în sugestii, dar încă destul de puțin investigată la noi — a stat la baza cercetării Ameliei Pavel (*Imaginea-document și evoluția gustului artistic la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea în România*). Oprindu-se cu precădere asupra graficii din preajma momentului de cumpănă dintre veacuri, autoarea analizează cu subtilitate teme și modalități de expresie, relații directe sau mediate cu mișcările din plastica contemporană europeană, accepțiuni și refuzuri de idei și soluții, care se constituie în serii de trepte ale imagisticii, difuzate prin diversele canale de comunicație ale epocii.

Pornind de la același moment crucial, Magda Cărneci (*Istoria ca experiment: prospectarea tradiției în unele poetici plastice românești contemporane*) își conduce analiza — care are ca obiect tema istorică însăși — pînă în contemporaneitate, definind cîteva orientări mai vizibile: mentalitatea academică sau pitorească a evenimentului istoric, formulele retorice-algorice ori neoromantice, transferurile elementului de epocă în diverse registre și chei stilistice. Autoarea remarcă tendința actuală a montajului eclectic de sintagme istorice variate în structuri mozaicate, soluții valabile atît pentru pictură, cît și pentru grafică și sculptură. Concepția însăși despre istorie se schimbă astfel, aceasta devenind un obiect al experimentului vizual subiectiv, operele propunîndu-și și intervenînd în actualitate ca sinteze plastice cu valoare simbolică, embleme vizuale ale conștiinței istorice contemporane.

Multitudinea, varietatea și diversitatea ideilor desprinse din marele număr de comunicări au făcut și obiectul unor fructuoase intervenții ale participanților și invitaților, care fie că au analizat conținutul celor prezentate, fie că s-au constituit în reale contribuții la îmbogățirea însăși a mănunchiului deja adunat.

Diversitatea modalităților de abordare, întîlnirile pe planul ideilor sau, dimpotrivă, punctele de vedere diferite, bogăția informației noi sau noutatea interpretărilor și a contextelor în care au apărut lucruri deja știute au adus fiecăruia dintre participanți un plus de cunoaștere și de înțelegere, un profit spiritual de preț.

S-a dovedit astfel că investigația pe tema atît de generoasă și de actuală *Imaginea-document în civilizația românească* — pornită de la binomul *Artă-istorie* — servește țelurilor și mijloacelor cercetării ambelor domenii, ce ajung astfel să se lumineze reciproc.

TEREZA SINIGALIA

În anul 1982, în cadrul Institutului de istoria artei s-a continuat seria sesiunilor de comunicări științifice, a căror tematică s-a extins asupra unei vaste perioade din istoria artei românești, începînd din evul mediu timpuriu și pînă în plină epocă modernă.

Prima din aceste sesiuni a avut ca temă comunicarea unor rezultate ale repertorierii picturilor murale medievale din România, acțiune inițiată în 1976 de Direcția Patrimoniului Cultural Național și continuată sub conducerea Consiliului Culturii și Educației Socialiste. Lucrarea a fost elaborată de o echipă pluridisciplinară la care au participat, pe lîngă istorici de artă, un filolog, un inginer chimist, un criminalist și un desenator.

În deschidere au fost prezentate *Considerații generale privind organizarea și rezultatele primei etape a repertorierii picturilor murale medievale din România* în care Vasile Drăguț, sub a cărui conducere științifică a evoluat lucrarea, a expus principiile care au stat la baza conceperii și finalizării acestei faze (pînă la 1450).

Andrei Aricescu a arătat locul și rolul repertorierii picturilor murale în contextul mai larg al *Importanței repertorierii bunurilor de patrimoniu cultural național*.

Ion Istudor a făcut unele *Considerații privind tehnica picturilor murale din România (pînă la 1450)* cu aplicare directă la monumentele studiate în această fază a repertorierii.

Monica Breazu, în comunicarea *Epigrafie și istorie de artă*, a subliniat necesitatea studierii și citirii corecte a inscripțiilor murale, cu exemplificări concrete la monumentele de la Rîmeți (1377), Crișcior (stabilirea adevăratelor relații de rudenie dintre ctitori) și Leșnic (lectura inscripției murale în comparație cu texte similare din literatura medievală românească).

Lucian Ionescu a descris unele mijloace speciale de fotografiere prin care pot fi evidențiate părți ale unor inscripții șterse de vreme, în comunicarea *Aplicarea metodelor de tehnică criminalistică în descifrarea inscripțiilor*.

În urma cercetărilor cu mijloace de investigație combinate, Mioara Mocanu a propus o nouă datare — mijlocul secolului XV — pentru *Picturile de la Leșnic*, iar în cazul comunicării *Picturile murale ale bisericii din Peșteana* — o posibilă interpretare stilistică și iconografică, a propus datarea acestui ansamblu de fresce la începutul secolului al XIV-lea.

Comunicarea Lianeii Tugearu — *Un pictor român de la 1377* — a căutat să demonstreze importanța citirii corecte, cu mijloace tehnice moderne, a inscripției parțial șterse de la biserica mănăstirii Rîmeți, în timp ce argumentele lingvistice și de logică a imaginii la *Tabloul votiv al bisericii din Crișcior*, o nouă lectură au

pus în evidență relațiile de familie ale ctitorilor și au confirmat datarea pentru anul 1411.

Anca Bratu, în *Picturile de la Sîntă Mărie Orlea. Întrebări și ipoteze*, reia în discuție principalele aspecte ale monumentului — atribuirea ctitoriei, identificarea unor scene și stabilirea provenienței autorilor picturilor murale, datele în epoci diferite.

Seria de comunicări cu referință directă la arta medievală din România a continuat și în cadrul altor sesiuni. Astfel, în comunicarea *Considerații asupra decorației în arhitectura civilă moldovenească. (I). Epoca lui Ștefan cel Mare*, Mihai Ispir s-a referit la decorul sculptat în piatră al arhitecturii sincrétique, militare și civile, a primilor 30 de ani ai domniei voievodului moldovean, continuînd cu discutarea decorației ceramice de exterior și de interior. Se au în vedere legăturile cu spațiul central și occidental european și se subliniază caracterul unitar al ornamenticii în piatră și al ceramicii, evidențiîndu-se elementele heraldice și particulăritățile soluțiilor locale.

Tereza Sinigalia aduce *Date noi cu privire la altarul poliptic de la Biertan*, pornind de la sugestiile impuse de rezultatele restaurării acestei valoroase piese. Analiza stilistică — directă și comparată — a permis autoarei avansarea ipotezei conform căreia meșterul principal al altarului s-a format, către sfîrșitul secolului al XV-lea, într-un atelier din ambianța artistică a Tirolului.

Tot la mediul transilvănean se referă și comunicarea lui Victor Eskenasy, privind *Complexul de monumente medievale de la Suseni-Rîu de Mori, jud. Hunedoara (sec. XIV-XVII)*. Comunicarea a prezentat rezultatele cercetărilor arheologice întreprinse de autor în 1981. Cu acest prilej a fost propusă o nouă datare a începuturilor fortificației de la cetatea Colți (sec. XV), a bisericii ctitorite de familia cnezilor Cîndea (a doua jumătate a sec. XV) și a curților nobiliare învecinate (începutul veacului al XVI-lea), realizîndu-se, totodată, și o nouă ridicare topografică a ansamblului.

O comunicare cu un caracter mai special a fost legată de *Cîteva însemnări eminesciene despre arta veche*, cuprinse în manuscrisul 2286 (Biblioteca Academiei R. S. România). Materialul inedit, cercetat de Răzvan Theodorescu, cuprinde conspecte ale poetului despre arta antică a Egiptului, Greciei și Romei, ca urmare a lecțiilor audiate la Universitatea din Berlin și a unor lecturi făcute în legătură cu acestea. Autorul comunicării a identificat atît sursele textului eminescian (lecturi din Hegel, privind estetica și filozofia religiei), cît și ilustrațiile ce ar fi putut inspira aceste însemnări, ca și unele opere din această perioadă (este vorba de planșele albumului „Denkmaeler aus Aegypten und

Aethiopien ...", Berlin 1849—1859, datorat profesorului C. R. Lepsius, ale cărui cursuri fuseseră audiate tocmai în acei ani de Eminescu).

În comunicarea sa *Corneliu Michăilescu și modalitățile inspirației artistice moderne*, Andrei Pintilie a dat o nouă interpretare picturii acestui reprezentant al avangardei românești, pornind de la experiențele cu administrare de mescalină, întreprinse în anii 1930. Autorul a încercat — analizând numeroase tablouri — și o descifrare a mitologiei personale, atât de specifice, a lui Corneliu Michăilescu, având ca punct de plecare interpretarea fenomenologică a conceptului de imaginar.

Arta interbelică a suscitât și interesul lui Gheorghe Vida, care în comunicarea *Elemente noi în legătură cu anii de formație ai lui Mattis-Teutsch* a insistat asupra mediului münchenez, în care s-a format artista, căutând sugestiile formației ideologice care a contribuit la configurarea stilului său. În contextul avangardei europene, autorul a analizat și relațiile complexe ale lui Mattis-Teutsch cu cercul MA, condus de Lajos Kassák, ca și activitatea de sculptor, mai puțin cunoscută, a artistului brașovean.

MARIUS TĂTARU

ADUNAREA GENERALĂ CIHA ȘI COLOCVIUL INTERNAȚIONAL "ARTĂ ȘI REFORMĂ" DE LA EISENACH (R.D.G.), 1982

În zilele de 6—11 septembrie 1982 a avut loc la Eisenach, în Turingia (R.D.G.), adunarea generală a Comitetului Internațional de Istoria Artei (CIHA) și Colocviul Științific Internațional „Artă și Reformă”. La adunarea generală CIHA a participat dr. Răzvan Theodorescu, membru titular al Comitetului Internațional și președinte al Comitetului Național Român de Istoria Artei.

Ordinea de zi a adunării generale a cuprins diferite puncte referitoare la pregătirea congreselor și a colocviilor științifice din anii următori, și în primul rând a Congresului ce are loc în acest an la Viena, în luna septembrie.

Colocviul științific organizat în cele mai bune condiții de către Comitetul Național de Istoria Artei din R. D. Germană (prof. dr. Peter H. Feist) în colaborare cu catedra de istoria artei a Universității Karl Marx din Leipzig (prof. dr. Ernst Ullmann), cu prilejul „Anului

Luther”, a reunit în jurul unui vast program peste 50 de comunicări și referate ale unor specialiști din 19 țări din Europa și America. România a fost reprezentată aici tot prin dr. Răzvan Theodorescu, care a susținut referatul „Artă princiară și artă patriciană în Transilvania epocii Reformei”. Tematica colocviului a cuprins deopotrivă aspecte metodologice, contribuții de istoria generală a artei, a arhitecturii, picturii, sculpturii, a artei manuscriselor și tiparului, aspecte iconografice și de istorie culturală, purtând asupra unei largi perioade, din epoca medievală până la începutul secolului al XIX-lea. Cu prilejul acestor manifestări, participanții au putut vizita monumente din Eisenach (castelul Wartburg) și Erfurt. Lucrările colocviului științific „Artă și Reformă” urmează a fi publicate de către organizatori.

RĂZVAN THEODORESCU

AL II-LEA CONGRES AL SOCIETĂȚII INTERNAȚIONALE DE ETNOLOGIE ȘI FOLCLOR EUROPEAN DE LA SUZDAL (U.R.S.S.) 1982

După mai bine de un deceniu (primul congres a avut loc la Paris în mai 1972), Societatea internațională de etnografie și folclor european s-a întrunit în cel de-al doilea congres al ei la Suzdal în U.R.S.S., în perioada 30 septembrie — 6 octombrie 1982. Comitetul de organizare sovietic prezidat de academicianul Julian V. Bromley, directorul Institutului de etnografie al Academiei de științe a U.R.S.S., a propus ca lucrările congresului să se desfășoare în cadrul a zece simpozioane de profiluri speciale la care să participe un număr restrâns de invitați (15 cercetători), totalul lor nedepășind 150 de persoane. Fiecare participant trebuia să prezinte o comunicare. Așa s-au și desfășurat lucrările

congresului, cu mențiunea că la unele simpozioane au luat parte și un număr de cercetători sovietici veniți atât de la Moscova, cât și de la alte filiale republicane ale Academiei de științe a U.R.S.S., cum ar fi Leningrad, Kiev, Minsk, Chișinău, Riga, Erevan, Tbilisi etc., totalul participanților (străini plus sovietici) nedepășind probabil cifra de 250. Organizarea pe simpozioane a căror temă a fost precis formulată, ca și stabilirea exactă a tuturor participanților și a subiectelor ce urmau a fi tratate, a asigurat congresului o înaltă profesionalitate, o dezbatere amplă și la obiect, directă, între cei 20—25 de participanți la fiecare simpozion, lucrările cărora s-au desfășurat în încăperi diferite.

Atmosfera de lucru, eficiența contribuțiilor și a intervențiilor, discuțiile prelungite între specialiști din diferite țări (toate țările europene și cîțiva participanți din Statele Unite), au imprimat congresului o ținută științifică adecvată. Lucrările pe simpozioane au fost precedate de o ședință plenară la deschiderea congresului care a avut loc la 2 octombrie 1982, la care au luat cuvîntul acad. Y. V. Bromley, președintele comitetului organizatoric sovietic, care a salutat pe participanți și a subliniat necesitatea studierii comparatiste a culturilor populare europene, precum și aceea a cercetării „contemporaneității”; de asemenea, a reliefat amploarea congresului „europeanist” și a diversității disciplinelor implicate în cercetarea culturii populare: etnografie, etnologie, istorie, antropologie culturală și socială, sociologie, demografie, lingvistică, arheologie, antropologie fizică.

Președintele SIEF (Societatea internațională de etnologie și folclor), Jean Cuisenier, directorul Muzeului de arte și tradițiuni populare din Paris, evocă cei zece ani trecuți de la primul congres ținut la Paris și încercările infructuoase de a ține un nou congres de către România, Iugoslavia. Mulțumește U.R.S.S. pentru că a acceptat și a reușit să organizeze acum acest al doilea congres. Vorbitorul a amintit numeroasele conflicte și greutăți ale europenilor, subliniind datoria etnologilor de a contribui la rezolvarea pașnică a diferendelor. Cuisenier a reliefat creșterea atașamentului europenilor pentru culturile regional-locale, împotriva tendințelor uniformizatoare ale erei industriale și postindustriale. Strategia cercetării etnologice trebuie să se bazeze pe alegerea subiectelor prioritare în viitorul deceniu, exemplificînd cu problema literaturii orale, a arhitecturii rurale, a medicinei populare.

În numele Academiei de științe a U.R.S.S. a vorbit membrul corespondent al acestei academii, K. V. Cistov, din Leningrad, iar în numele județului Vladimir a salutat congresul vicepreședintele sovietului județean.

La ședința plenară au fost apoi prezentate rapoarte de către Jean Cuisenier (Franța) și V. Arutiunian (U.R.S.S.) despre „Tendințe noi în dezvoltarea culturală în epoca revoluției științifice și tehnologice”, Bringeus (Suedia) despre revista *Ethnologia Europaea*, B. Bratanić (Iugoslavia) și S. I. Bruk (U.R.S.S.) despre Atlasul etnologic european, Y. V. Bromley (U.R.S.S.) despre cele trei volume privind etnografia slavilor de răsărit, de apus și de sud (primul volum se află sub tipar), V. Frolec (Cehoslovacia) despre Comisia internațională carpato-balcanică, R. Weinhold (R. D. Germană) despre revista *Demos*, Tekla Demeter (S.U.A.) despre activitatea Comisiei de cîntece epice și lirice și I. Krisza (Ungaria) despre activitatea aceleiași comisii care a ținut 13 reuniuni internaționale.

În zilele de 3 și 4 octombrie au avut loc lucrările celor zece simpozioane care au fost dedicate dezbaterii următoarelor probleme, care au constituit și titulatura respectivelor simpozioane: Simpozionul 1: Stabilitate și schimbare în sistemele culturale ale țărilor europene contemporane; Simpozionul 2: Etnografie urbană, probleme și metodologie; Simpozionul 3: Comunități europene regionale și locale, Generalul și particularul; Simpozionul 4: Procese etnoculturale și etnodemografice în Europa după cel de-al doilea război mondial; Simpozionul 5: Problemele cartografiei istorico-etnologice; Simpozionul 6: Interacțiunea între culturile europene și cele ale altor continente; Simpozionul 7: Obiceiuri și rituri calendaristice și familiale; Simpozionul 8: Probleme ale etnologiei generale; Simpozionul 9: Etnogeneză și istorie etnică în Europa pe baza materialelor etnologice și folclorice; Simpozionul 10: Folclorul modern al popoarelor europene, formele și condiționările sale.

Din partea României au participat la congres următorii specialiști, susținînd comunicări la simpozioanele: 3. Nicolae Dunăre, 5. Paul Petrescu și Ion Vlăduțiu, 6. Zamfira Mihail, 7. Radu Maier, Germina Comănici și Răzvan Ciucă. Din celelalte țări socialiste au participat 10 bulgari, 11 unguri, 11 cehoslovaci, 12 germani (R.D.G.), 10 iugoslavi, 8 polonezi și, firește, circa 150 de sovietici.

La simpozionul 5 la care am participat au fost prezentate 15 referate de un deosebit interes pentru preocupările românești actuale în legătură cu elaborarea Atlasului etnografic al României. Iată titlurile acestor referate în ordinea susținerii lor: B. Bratanić (Iugoslavia) — Atlasul etnologic al Europei și al zonelor învecinate (Orientul Mijlociu și Africa de Nord); Alexander Fenton (Marea Britanie, Scoția) — Istoria cartografiei etnografice în Europa; K. Kolsrud (Norvegia) — Tipologie și cartografie; S. Kovaceviciova (Cehoslovacia) — Atlasul etnografic al Slovaciei; Paul Petrescu (România) — Principalele teme și stadiul lucrărilor Atlasului etnografic al României; Ion Vlăduțiu (România) — Probleme ale Atlasului etnografic al României; Attila Kovacs-Pallady (Ungaria) — Istoria cartografiei în Ungaria; N. V. Șlighina (U.R.S.S.) — Despre cartografia regională (țările baltice); Solomon Bruk (U.R.S.S.) — Probleme ale alcătuirii atlaselor istorico-etnografice în U.R.S.S.; N. Gavriluc și T. Kosmina (U.R.S.S.) — Schimbări etno-regionale în Ucraina la sfîrșitul secolului al XIX-lea și la mijlocul secolului al XX-lea; L. Molcianova (U.R.S.S.) — Cartografierea istorică și etnografică în rezolvarea problemei etnogenezei; L. Markova și M. Marunevici (U.R.S.S.) — Formele complexe ale locuinței și metoda cartografierii lor în cadrul atlasului etnografic al popoarelor din R.S.S. Moldovenească; N. Andreianov (U.R.S.S.) — Populația nesedentară a Europei; M. Berzina (U.R.S.S.) — Pro-

bleme ale cartografiei etnice. Referatele s-au grupat, potrivit conținutului lor, în referate abordând prioritar problemele teoretice și metodologice (Bratanić, Berzina, Kolsrud, Molcanova), istorice (Fenton, Kovacs-Pallady), teoretico-aplicative (cele mai multe prezentind rezultatele eforturilor naționale în domeniul cartografiei etnografice). Referatele au fost urmate de discuții care au fost purtate la nivel științific corespunzător și într-o manieră colegială. Referatele prezentate de partea română au fost apreciate pozitiv, remarcându-se progresul efectiv realizat în ultimii șase ani în elaborarea Atlasului etnografic al României care se află într-o fază avansată de finalizare (au fost construite deja circa 100 hărți etnografice la scara întregii țări).

În seara zilei de 3 octombrie, Y. V. Bromley a prezentat în ședință plenară un interesant raport privind principalele tendințe în procesele etno-naționale din U.R.S.S., întemeiat pe studii de etno-demografie și statistică extinse la scara întregii Uniuni Sovietice. Raportul a oglindit orientarea modernă a etnografiei sovietice, care abordează cu curaj și problematica sociologică, direcție imprimată de conducerea institutului de etnografie din Moscova.

În seara zilei de 4 octombrie 1982 a avut loc adunarea generală a Societății internaționale de etnologie și folclor european, care a confirmat hotărârile luate într-o ședință a Consiliului Administrativ al SIEF la care au participat cîte trei reprezentanți din fiecare țară. S-a procedat la aprobarea modificării statutelor SIEF în sensul măririi biroului la 7 membri; a fost ales următorul birou: președinte, Bringeus (Suedia), vicepreședinti, Y. V. Bromley (U.R.S.S.) și Jean Cuisenier (Franța), secretar general Ronaldson (Suedia), casier (rămas, liber),

membru însărcinat cu relațiile cu organizații internaționale, Gellner (Marea Britanie), membru însărcinat cu relațiile cu publicațiile, în special *Ethnologie Europaea* (rămas liber); s-a aprobat de asemenea mărirea numărului membrilor Consiliului Administrativ de la 15 la 35, adică, cîte un membru de fiecare țară europeană, cu excepția citorva țări la care membrilor mai vîrstnici, aparținind deja consiliului administrativ, li s-au adăugat cîte un reprezentant mai tînăr (R.F.G., R.D.G., Italia), și cu excepția țărilor cu două naționalități (Belgia). S-au mai inclus reprezentanții Ucrainei și Bielorusiei, ai Irlandei, Islandei, Turciei, Albaniei, precum și ai Statelor Unite și ai Canadei. Au rămas neocupate locurile Elveției, Spaniei, Portugaliei, Danemarcei, care nu au participat la congres. Reprezentantul României a fost ales în persoana lui Paul Petrescu.

Au fost propuși și aleși mai mulți membri onorifici, între care și Mihai Pop (România), B. Bratanić (Iugoslavia), Vasil Marinov (Bulgaria) etc. După cum s-a păstrat și un moment de reculegere în memoria celor dispăruți. Programul congresului a fost completat cu spectacole folclorice și excursii organizate la numeroasele monumente istorice medievale din Suzdal și Vladimir, precum și cu vizionarea unor filme etnografice.

Congresul s-a desfășurat în cadrul unor relații amicale, principala preocupare fiind aceea de a da un nou impuls cercetării etnografice la nivelul întregii Europe, a cărei unitate culturală este o realitate majoră. Organizarea congresului a fost asigurată în cele mai bune condiții de către colegii sovietici în spiritul tradiționalei ospitalități.

PAUL PETRESCU

EXPOZIȚIA RETROSPECTIVĂ CAMIL RESSU. PICTURĂ ȘI GRAFICĂ. Muzeul de artă al R. S. România, București, 1981—1982. Catalog de Doina Schobel (214 p., 283 il.)

O amplă expoziție retrospectivă Camil Ressu, redeschizind dosarul unei opere care s-a desfășurat pe parcursul primei jumătăți a secolului nostru, este desigur un eveniment. Un eveniment pentru că o retrospectivă ne oferă posibilitatea de a vedea reunite lucrările de debut cu cele din ultimii ani de viață, de a sesiza astfel coerența internă a operei, dincolo de fluctuațiile inerente procesului de elaborare al unui stil propriu, posibilitatea de a deosebi momentele de virf, de împlinire ale unor programe estetice, de a discerne cu mai multă limpezime nucleele problematice astfel proiectate pe fundalul operei văzută în întregul ei. Dacă acestea sînt lucrurile pe care le pretindem și le așteptăm de la o retrospectivă, atunci putem spune că retrospectiva Ressu răspunde așteptărilor noastre.

Momentul de afirmare al lui Ressu în pictura românească se leagă de experiența sa de la Vlaici, decisivă atît sub raport stilistic, cît și iconografic. Tablourile pictate aici între 1909—1913 formează o primă etapă unitară care a impresionat puternic critica timpului. Ressu impune cu acest prilej în plastica românească un nou model iconografic al țărânului, care se opune polemic imaginilor sentimentale și dulcege ale țărănilor de operetă din pictura epocii. Contactul cu lumea satului a însemnat pentru Ressu și descoperirea expresiei artistice populare, descoperire a cărei imediată consecință va fi introducerea unor elemente primitive în sinteza plastică pe care Ressu o elaborează acum, proces pe care Theodor Enescu, în monografia ce o consacră pictorului în 1958, îl analizează în amănunțime. Expoziția reunește un amplu grup de lucrări reprezentative ale acestei perioade: *Mamă cu copil*, *În reculegere*, *Liniste pioasă*, *Mocanii*, *Peisaj din Vlaici* etc. Ampla compoziție *Înmormîntarea la țară*, care expusă în 1912 la Salonul oficial a trezit un interes general, este firește expusă și ea, însoțită de lucrări pregătitoare, care ne introduc în „labo-

ratorul” pictorului. Compendiu al preocupărilor de pînă atunci ale pictorului, această lucrare afirmă totodată orientarea viitoare a evoluției pictorului. Interesul major al lui Ressu pentru om și pentru adevărul vieții, ceea ce atrage firesc după sine preocuparea pentru compoziție, pentru viziunea monumentală, pentru construcție, se afirmă acum programatic dacă amintim și cealaltă lucrare de mare anvergură, *Academia Terasă* — într-un fel un pandant al *Înmormîntării la țară* —, ambițios portret colectiv al citorva din cei mai cunoscuți animatori ai vieții artistice bucureștene.

Vocația de portretist a lui Ressu, afirmată de timpuriu, nu s-a dezmințit de-a lungul întregii sale cariere artistice. Darul său de a investiga o fizionomie, de a citi un caracter și o psihologie dincolo de suprafață, de aspectul strict epidermic al modelului, este ilustrat în expoziție printr-o serie de portrete, unele foarte cunoscute, altele mai puțin, readuse cu acest prilej în circuitul public din diverse colecții particulare. De la portretul lui Luchian din 1912, portretul cunoscutului colecționar Zambaccian, al tatălui acestuia, portretul Ninei Arbore, al lui Minulescu, al lui Sadoveanu din 1950, pînă la portretele cu o notă ușor mondenă de figuri feminine care însă evită complezența și nu fac concesii gustului comanditarului și pînă la puternicele autoportrete, expoziția oferă un material bogat pentru cunoașterea genului în care talentul lui Ressu și-a găsit expresia sa cea mai autentică.

În sfîrșit, o amplă secțiune a expoziției cuprinde desene de Ressu, cît și reproduceri după grafica cu caracter social-politic răspîndită prin ziarele epocii și pe care Ressu o practicasese în anii tinereții.

Însoțită de un catalog bine întocmit, cu o cronologie amănunțită și semnificativă pentru cunoașterea biografiei și a prezenței lui Ressu în viața artistică a timpului său, retrospectiva Ressu și-a împlinit menirea de a readuce în conștiința noastră opera unuia dintre cei mai importanți artiști ai secolului nostru.

IOANA VLASIU

VASILE DRĂGUȚ, *Arta românească*, București, Editura Meridiane, 1982, 520 p. cu fig.

Arta românească, de Vasile Drăguț, constituie volumul I al primului compendiu de istoria artei românești, de la origini până în prezent, lucrare menită, fără indoială, să marcheze o dată în istoriografia românească. Se cuvine din nou subliniată promptitudinea cu care Editura Meridiane vine în întâmpinarea publicului și a dorinței acestuia de informație, printr-o sinteză generală — volumul al II-lea este semnat de Vasile Florea — a cărei necesitate nu mai trebuie, firește, demonstrată. Așa cum se subliniază și în prefață, cei doi autori au conceput întregul edificiu al cărții ca o construcție unitară, menținând însă independența relativă a fiecăruia din cele două volume. Un alt merit al editurii constă, desigur, în faptul de a se fi adresat, pentru primul volum menit a cuprinde între copertile sale — și accentuăm din nou, pentru întâia oară — întreaga evoluție a artei românești, din zorii acesteia și până la 1800, profesorului Vasile Drăguț, a cărui autoritate în domeniul abordat a fost an de an sporită prin lucrări de prestigiu, atît monografice: *Vechi monumente hunedorene*, *Cetea Sighișoara*, *Dragoș Coman*, *Humor*, cit și de cuprindere și sinteză: *Pictura murală din Transilvania*, *Arta brîncovenească*, *Dicționar enciclopedic de artă medievală românească*, *Arta gotică în România*, *Pictura murală din Moldova*, căroro li se adaugă sute de alte contribuții — studii și articole apărute în publicațiile periodice de specialitate.

Încă din prefață, Vasile Drăguț situează cu limpezime întreaga întreprindere a compendiului în contextul lucrărilor de sinteză precedent elaborate, precizîndu-i originalitatea față de acele lucrări, grevate toate, în mai mică sau mai mare măsură, de o anume parțialitate în ce privește materialul tratat, spațială sau cronologică.

Referindu-se la primul volum, autorul își exprimă de asemenea cîteva puncte de vedere preliminar. Mai întîi, convingerea profundă, expusă și cu alte prilejuri, că „un edificiu arhitectonic, o sculptură, o pictură murală sau oricare altă operă de artă poate transmite o importantă sumă de informații privind resursele eco-

nomice, relațiile sociale, exigențele ambianței culturale, prin aceasta aruncînd prețioase lumini asupra unor epoci îndepărtate sau prea puțin cunoscute prin intermediul izvoarelor scrise” (p. 5—6). O asemenea perspectivă culturală asupra operei de artă asigură pe deplin largă respirație a volumului și totodată soliditatea sa lăuntrică, întemeiată pe înțelegerea faptelor artistice în organicitatea lor rezultată din temeinicia și complexitatea rădăcinilor istorice dezvăluite. Întrepătrunderea intimă a istoriei cu arta, punerea în lumină a ultimei ca structură culturală constituie preocupări neîntrerupte în cadrul volumului discutat, conferind informațiilor și judecăților de valoare conținute acea greutate ce nu poate fi obținută decît din tensiunea reliefării permanentei dialecticii care leagă fenomenul artistic de celelalte forme ale universului spiritual uman.

Deopotrivă însă, Vasile Drăguț a avut în vedere necesitatea echilibrării întregii imagini evolutive construite pînă în pragul epocii moderne prin înfățișarea, în contururi ferme, pe baza celor mai recente date arheologice, a epocilor aflate, nu demult încă, în nedrepte conuri de umbră istoriografice. O asemenea epocă este cea cuprinsă între secolele V—IX, în cadrul căreia autorul distinge cu deosebire factorul stabilizator pe care l-au alcătuit legăturile româno-bizantine, stimulatoare ale închegării ambianței culturale autohtone.

Față de sintezele anterioare, volumul prezentat mai aduce însă și o altă noutate metodologică. Aceasta constă în gruparea pe diviziuni cronologice și după principiul conexiunilor tipologice a întregului material care în alte lucrări era înfățișat în cadrul marilor provincii istorice — Muntenia, Moldova și Transilvania. Metoda adoptată reprezintă mai mult decît o soluție de compartimentare a unei cantități uriașe de informație în arhitectura unei cărți. Ea constituie concretizarea nemijlocită a unei teze fundamentale a volumului, și anume „punerea în evidență a elementelor de consonanță, respectiv a fondului de unitate a culturii și artei noastre vechi, pe suportul acestei unități fiind operate distincțiile de expresie locală sau comentate acele momente de înflorire care au permis materializarea unor școli regionale” (p. 6). Pe

parcursul înaintării textului, împărțirea amințită își demonstrează judiciozitatea deoarece pe lângă evidențierea unor confluente, analogii și circulații de forme și motive pe întreg teritoriul carpato-danubiano-pontic, este relevată cu pertinență și în chipul cel mai firesc pecetea spirituală specifică și autentică a fiecărei secțiuni cronologice în parte. Aceste trăsături de esență sînt desprinse de autor sub forma unor pregnante motouri, atașate titlurilor de capitole, motouri care se rețin cu atît mai mult cu cît sînt perfect argumentate de substanța capitolelor respective. Iată cîteva exemple: „zorii artei de tip feudal” (secolele IX—XII); „maturitatea împlinirilor artistice” (secolul al XV-lea); „Bizanț după Bizanț; Aurora unității naționale” (secolul al XVI-lea); „Umanism și modernitate. Cînd cărțile se scriau pentru toți românii” (secolul al XVII-lea); „Baroc urban și baroc rural; meșterii de țară vestesc o epocă nouă” (secolul al XVIII-lea).

O problemă peste care nu se poate trece în orice studiu de istoria artei, cu atît mai puțin într-o lucrare de anvergură celei pe care o comentăm este problema influențelor. Vasile Drăguț își expune și de data aceasta punctul de vedere, cu deosebită claritate, arătînd că, favorizat și de o poziție geografică îngăduind interferarea principalelor zone culturale europene, poporul român a fost, de-a lungul istoriei, în permanență receptiv la noutate, dar că aportul extern nu a fost niciodată preluat de-a gata, importat ca atare, ci selectat, filtrat, asimilat potrivit nevoilor spirituale pămîntene și apoi prelucrat, într-o sinteză originală, „în ultimă instanță fiind hotărîtoare contribuția meșterilor autohtoni, beneficiari ai unor traionice tradiții ale căror rădăcini coboară în vremuri imemorabile” (p. 7).

Numeroase sînt, în cuprinsul cărții, paginile în care autorul, bazat pe cunoașterea exhaustivă și în profunzime a bibliografiei istoriografice, pe cercetarea *de visu* a monumentelor analizate, dă la iveală perspective noi, defrișează ipoteze fertile și trasează direcții revelatoare în exegeza de specialitate. Astfel, plasarea într-un același capitol a bisericeții de la Garvăn-Dinogetia și a bisericii de la Streisengeorgiu, a complexului rupestru de la Basarabi-Murfatlar și a altor așezăminte rupestre, de la Vărădia, Bucium sau din munții Buzăului, a fortificațiilor de la Cluj și Dăbica și a celei de la Bitca Doamnei, ultima suprapusă, relevant, unei cetăți dacice, este de natură a contura o imagine de ansamblu coerentă, inteligibilă și, mai ales, vie a complexității unei ambianțe culturale, care, deși diversificată regional, manifestă în toate subzonele sale, o indelebilă continuitate a tradițiilor culturale. După cum prezentarea aceleiași cetăți de la Bitca Doamnei și în lumina unui inventar arheologic dătător de seamă asupra vieții spirituale a locuitorilor ei înlesnește o utilă întreprindere a studiului tipologiei arhitecturale cu incursiunea în istoria mentalităților.

Cu deosebită pertinență este subliniat apoi rolul populației pămîntene în edificarea cetăților teutone fapt ce „a avut drept consecință timpurie construire a unor ateliere locale de zidari capabili să construiască și în beneficiul populației autohtone, atunci cînd a fost cazul” (p. 82). Un loc aparte este de altfel acordat cetăților satești din veacul al XIII-lea, atestînd efervescența unei activități constructive cu însemnate consecințe. Tot privitor la edificiile de fortificație este pus în lumină procedeul caracteristic cetăților moldovenești ridicate de Petru Mușat, de a utiliza piatră brută în cîmpul zidurilor și piatră în parte fățuită, la colțuri, procedeu asociat „unei tipologiei de obirșie baltică” (p. 99), de o largă folosire ulterioară în arhitectura militară și civilă din Moldova.

Controversata biserică domnească din Cîmpulung este prezentată într-o nuanțată și convingătoare interpretare prin situarea sa în „categoria unor importante fundații princiare din spațiul bizantino-baleanic din prima jumătate a secolului al XIV-lea” și, într-o tipologie mixtă, suprapunînd unei compartimentări bazilicale, „un sistem de boltire în cruce greacă înscrisă, încununată de o turlă” (p. 101—102). Cu multă subtilitate sînt detaliate și elementele originale ale bisericii domnești de la Curtea de Argeș față de modelul bizantin, conchizîndu-se că „înălțîndu-și ctitoria de la Argeș, Basarab I a năzuit să exprime și pe această cale independența Țării Românești, o poziție a sa hotărîită față de tendințele hegemoniste ale regatului maghiar a cărei politică se sluiea și era sprijinită de biserica romano-catolică” (p. 102—103). La fel de echilibrat sînt așezate în contextul istoric turnul bisericii Simnicioară, pus în relație și cu prototipuri bizantine, biserica mănăstirii Cozia vădînd „o înțeleaptă potolire a tendințelor de verticalitate, o fericită armonie a proporțiilor, cu un substrat clasicizant” (p. 104) sau ctitoria lui Petru Mușat de la Siret. Adăugarea bisericii de la Hodoș Bodrog exemplelor extracarpătice îngăduie de asemenea concluzia că „la marea majoritate a principalelor ctitorii din a doua jumătate a veacului al XIV-lea a fost folosit tipul de plan triconc, cunoscut deopotrivă în Țara Românească, în Moldova și în Banat” (p. 106).

Rolul Coziei este definit și în legătură cu evoluția ulterioară a picturii, ansamblul mural al ctitoriei lui Mircea cel Bătrîn introducînd în țările române „o tematică cu numeroase implicații simbolice care de aici încolo va fi reluată cu statornicie” (p. 125). Pictura transilvăneană a secolului al XIV-lea, căreia autorul i-a consacrat în repetate prilejuri, ca și celei din veacurile următoare, dense pagini, este deopotrivă reconstituită pregnant în liniile sale evolutive stilistice, nu fără a se aduce importante corecții de ordin iconografic, precum, de pildă, în cazul bisericii de la Sîntana de Mureș.

Avantajele, amintite și mai sus, ale urmăririi concomitente a palierelelor de evoluție artistică

în toate provinciile istorice se arată precumpănitoare și în tratarea celei de-a doua părți a secolului al XV-lea cînd, în timp ce în Moldova arhitectura ștefaniană dobîndește „un loc de excepție în contextul arhitecturii medievale europene” (p. 167), în orașele transilvănene se desăvîrșesc monumentalele biserici gotice a căror edificare fusese inițiată în veacul precedent; în același timp, pictura transilvăneană în perioada „dominată cu autoritate de școala de pictură a Moldovei” (p. 183) este caracterizată ca fiind „cu precădere receptivă la limbajul elegant dar convenționalizant al goticului internațional de curte, fără să renunțe, totuși, ba chiar reinnoindu-le din cînd în cînd, la contactele cu pictura de matrice stilistică italiană” (p. 191—192). Într-un asemenea cadru, mișcătoarea inscripție de la Dirjiu a meșterului Paul din Ung este înfățișată ca „un mesaj fără echioc al vremurilor noi în care, cîteva decenii mai tîrziu, un filozof ca Giovanni Pico della Mirandola își va îngădui să scrie *De homini dignitas*” (p. 192).

Un spațiu important este acordat, cu deplină justificare, secolului al XVI-lea, perioadă de maximă împlinire a tradițiilor medievale, dar și o epocă în care se consențează deja incunabilele modernității și în care „arta din ținuturile românești va prezenta numeroase trăsături comune, anticipînd, prin semnificațiile sale de unitate culturală, marele eveniment al unirii politice săvîrșite sub gloriosul sceptru al lui Mihai Viteazul” (p. 215). Sînt, firește, pe larg analizate, în construcții teoretice viguroase și suplă, de autentică sinteză critică, marile realizări ale veacului, de la pictura murală exterioră din Moldova pînă la arhitectura novatoare în multe privințe, a Țării Românești, acordîndu-se însă egală atenție și unor fenomene aparent colaterale, dar, în fapt, de majoră semnificație. Sînt evidențiate astfel apariția unor forme de Renaștere în arhitectura din Transilvania, dar și în cea civilă din Moldova, la Probota, Hîrlău, Slatina ș.a.; sau, în cu totul alt registru, este marcată însemnătatea epitrahilelor secolului al XVI-lea din Țara Românească, pusă în paralel cu cea a epitafelor din Moldova.

Trebuie subliniat din nou că oricare cercetător al artei vechi românești, indiferent de specializarea sa, găsește, parcurgînd paginile sintezei oferite de Vasile Drăguț, elemente de nouitate decisive, de natură să nuanțeze sau să modifice anterioarele achiziții de informație și interpretare, sau viziunea asupra cîte unei întregi perioade stilistice. Observația este valabilă și pentru secolele XVII—XVIII, cînd se constată „înmulțirea schimburilor dintre principalele școli de artă românească” (p. 325), formulîndu-se, pe baza unor strînse demonstrații, caracterizări generale pe cît de lămuritoare pe atît de expresive. Iată numai cîteva

exemple: „Spre deosebire de epoca lui Miron Barnovschi, al cărei eclectism formal și decorativ găsea totuși un numitor comun în efortul de amenajare defensivă a bisericilor, epoca lui Vasile Lupu (1634—1653), mai puțin densă în inițiative etitoricești, prezintă o surprinzătoare diversificare de soluții, precumpănitoare fiind dorința domnitorului de a-și epata contemporanii cu construcții nemaivăzute, de uimitor fast decorativ” (p. 351); „Principalele inovații ale arhitecturii brîncovenești se cer căutate în modul de elaborare a formelor, de regîndire a proporțiilor, în importanța acordată pridvoarelor și mai ales în plastica decorativă”, aceasta „lăsînd să se întrevadă veghea statornică a bunului gust, rafinamentul cărturăresc al ansamblurilor artistice și, deopotrivă, savanta cumpănire a bogatului repertoriu aflat la dispoziție” (p. 365); „Viabilitatea fecundă a arhitecturii, ca de altfel a întregii arte brîncovenești, se demonstrează și prin faptul că principalii săi purtători au fost meșterii de țară și că, progresiv, zestrea sa de forme și elemente decorative a fost asimilată pînă în mediile provinciale rurale, simbioza cu fenomenul de artă populară consumîndu-se pînă la confundare totală” (p. 419—420).

Aporturile novatoare ale exegezei istorice înfăptuite de Vasile Drăguț sînt, desigur, mult mai numeroase decît cele pe care le-am putut extrage în spațiul unei prezentări. Dorim doar să accentuăm încă o dată că ele reprezintă, concentrate, concluziile unor vaste și adîncite cercetări personale, multe din acestea fiind în prealabil dezvoltate de Vasile Drăguț în monografiile, sintezele, articolele și studiile, o parte din ele mai sus amintite. Dar totodată se cere spus că valoarea de conținut a textului este făcută accesibilă prin intermediul unui stil perfect adecvat substanței volumului, a unui stil echilibrat, care nu ocolește metafora, viu și clar, riguros, însă lipsit de orice didacticism, înzestrat cu spirit de geometrie ca și cu spirit de finețe, dezvăluind, în orice rînd, pasiunea pe care autorul a investit-o pe parcursul întregii sale întreprinderi.

Beneficiînd și de o excelentă ținută grafică, somptuos ilustrat, punînd la dispoziția specialistului și publicului larg o amplă frescă, aflată neînterupt sub semnul durabilității, a vechii noastre arte, de la arhitectură și pictură la broderie, mobilier și arta metalelor, volumul *Arta românească* de Vasile Drăguț este merit să ocupe un loc privilegiat, de referință, în bibliografia istorică românească fundamentală, traducerea și difuzarea sa în principalele limbi de circulație europeană urmînd a împlini semnificația actului de cultură pe care îl reprezintă.

MIHAI ISPIR

KLAUS PETER HEUSEL, ELLEN SCHMIDT, HANS VOSS, *Zur Holzarchitektur in der Maramureș. Beispiele aus Budești und Rogoz*, Hochschule für Gestaltung, Offenbach am Main, 66 p., 23 pl. foto, 10 p. desene + 2 hărți, f.a.

Lucrarea este rodul unei excursii de studii în Maramureș în vara anului 1976, în cadrul unui curs de specializare condus de prof. Hans Voss pentru studenții de la Hochschule für Gestaltung din Offenbach am Main, acțiune efectuată în colaborare cu Institutul de Arte Plastice „Ioan Andreescu” din Cluj-Napoca.

Realizare didactică prin excelență, volumul se constituie într-un fel de model de cercetare pe teren într-o zonă europeană cu care autorii luaseră anterior contact numai pe calea bibliografiei, pe care o consideră insuficientă, având în primul rând în vedere originalitatea și importanța arhitecturii maramureșene și paradoxala lipsă a acesteia din sintezele care tratează problemele construcției rurale în lemn din Europa în general și din cea de Răsărit în special.

Cei trei autori nu își propun să epuizeze toate aspectele legate de acest important capitol de artă, cu profunde implicații în istorie și în viața socială, pe care le amintesc doar în treacăt. Ceea ce și-au stabilit ca obiectiv și au realizat, din punctul lor de vedere este, pe de o parte, o atragere de atenție — pentru lumea occidentală — asupra valorilor anumitor aspecte ale civilizației rurale maramureșene, iar pe de alta, analiza — cu multiple semnificații — a două categorii de construcții în lemn: casa țărănească și biserica.

Ca metodă de abordare a temei propuse, autorii au ales imbinarea dintre comentariul având ca sursă informarea bibliografică multilaterală și cercetarea propriu-zisă de teren, marcând de o anume experiență în observarea, notarea și sistematizarea datelor culese.

Planul lucrării este destul de simplu, de la „Introducerea” care punctează câteva momente istorice și unele condiții care au marcat evoluția diferită a zonelor etnografice, prin capitolul de generalități privind „Arhitectura țărănească în România”, până la atacarea miezului problemei: arhitectura în lemn din Maramureș, casa țărănească de aici și funcțiile ei, modalitățile constructive și formele decorative, apoi biserica de lemn maramureșeană, forma și funcția sa, sistemele constructive. Două capitole sînt consacrate strict analizei de obiect: o casă considerată tipică, din Budești, și cele două biserici din Rogoz, datînd din secolul XVII și respectiv XVIII. Ultimul capitol, „Forme de bază ale arhitecturii românești”, este datorat profesorului clujean Virgil Salvanu.

În general, tehnica cercetării a fost foarte atent condusă, dar, totuși, analiza fenomenelor în sine nu este satisfăcătoare. De pildă simplul determinism implicînd doar condițiile de

relief, climă și vegetație pentru un anumit tip de arhitectură — cel maramureșan în speță — lăsînd la o parte condiționările istorice și sociale caracteristice, care fac din Maramureșul istoric și din cel etnografic (diferența nici măcar nu este amintită) entități distincte în spațiul românesc, nu este suficientă, întrucît nu explică nimic. De asemenea, chiar dacă în partea introductivă există referiri la alte zone etnografice, necunoașterea lor directă de către cercetători îi împiedică în forjarea pe de o parte a unei viziuni a întregului, pe de alta în sesizarea foarte exactă a particularului în Maramureș. Își spune aici cuvîntul și lipsa unei bibliografii de specialitate în limbi străine (în treacăt fie spus, una dintre carențele lucrării este absența unui aparat critic și a unei bibliografii, fie și sumare), informarea de acest tip realizîndu-se în cea mai mare parte se pare mediat, odată cu informația strictă comunicîndu-li-se cercetătorilor străini și opinii pe care aceștia nu au posibilitatea să le verifice și să le confrunte.

Străbaterea satelor și opririle mai îndelungate la Budești și Rogoz au ca rezultat consemnarea unor observații ascuțite și exacte, nu lipsite de o anume subtilitate, cele văzute chemînd imagini cunoscute din alte zone ale Europei, prilejuind comparații și verificări de opinii. Raportările la lumea germanică sau scandinavă — marcînd apropieri, similitudini sau nete diferențe — sînt deosebit de interesante. Observația că „apropierile obișnuite ale Maramureșului de Scandinavia sînt eronate, fiind un efect al unei viziuni superficiale” este exemplificată prin analiza sistemului constructiv, care se dovedește net deosebit, generînd și efecte estetice diferite.

Unul dintre capitolele importante ale lucrării este cel privitor la forma și funcțiile casei țărănești. Ca punct de plecare pentru studiul organizării spațiale interioare a casei — indiferent de numărul de încăperi, de la 1 la 4 — autorii consideră locul ocupat de vatră și funcțiunile polarizate în jurul ei: gătit, locuit, dormit, lucru, depozitare. Interdependența acelorasi funcțiuni într-o strînsă unitate stă și la baza stabilirii raporturilor dintre volumul construit și spațiul inconjurător, adică dintre locuința propriu-zisă, prispă și curte, dintre spațiul închis — semideschis și cel deschis — raport văzut și ca reflex al relației milenare dintre om și natura inconjurătoare.

În analiza problematicii bisericilor, revine ca un laitmotiv ideea provenienței acestora din casa țărănească de lemn, autorii încercînd chiar — evident, pe baza informațiilor primite — să schițeze o evoluție a bisericii de la construcția atipică deservind scopuri religioase (deci, o simplă casă), trecînd prin tipul lipsit de turn pînă la construcția caracteristică dominată de fleșa mai mult sau mai puțin înaltă. Din această

schiță evolutivă s-ar întrevedea chiar și posibilități de datare, bazate pe examinarea legăturii organice dintre corpul bisericii și turn. Această idee — în mod clar preluată — este însă contrazisă de observația de bun simț că materialele rezistă diferit în timp, deci că se impune o discuție despre forma originală, pe care foarte adesea nu o cunoaștem cu exactitate. Practic, neavind azi biserici maramureșene lipsite de turn și cunoscând practica seculară a înlocuirii birnelor deteriorate pe măsură ce fenomenul este observat, ni se par imposibile asemenea încercări de datare, care pot foarte lesne să impună concluzii eronate.

Ultimul capitol, deja amintit, introduce prin o planșă și un tabel rezultatele unei analize structurale, avind ca termeni de bază modalitatea tehnică a realizării pereților, existența turnului și raporturile lui spațiale cu biserica, elementele caracteristice ale decorației turnului. Interesantă în sine, încercarea nu este suficient de explicită ca intenție (părind un fragment dintr-o lucrare mai mare), iar exemplele, ce par alese la întâmplare ori pe considerente ce par a servi clar concluzii apriorice, intrigă și ca selecție, întrucît titlul tabelului este „Biserici de lemn din Transilvania de nord”, iar exemplele cuprind sate din actualele județe Hunedoara, Arad, Bihor, Bistrița-Năsăud și Maramureș.

Partea grafică și cea fotografică completează în chip fericit textul. Planuri, secțiuni, detalii arhitectonice (exact cotate) sînt transpuse cu normala rigoare pentru acest tip de investigație, dar se observă și plusul de acuitate în surprinderea semnificativului și a particularului, caracteristici regăsite și în suita de fotografii al căror grupaj urmărește ideile cărții.

Inițiativa grupului de studiu german este lăudabilă din mai multe motive. Primul este seriozitatea documentării în sine, urmărind — cel puțin în intenție — surprinderea esenței fenomenelor și a manifestărilor lor concrete. Cel de-al doilea privește un anume tip de serviciu cultural îndeplinit de difuzarea cărții. Editată într-un tiraj de 1 000 de exemplare, reproduse nu tipografic, ci prin metode xerografice perfecționate, cartea — cu un format de caiet mare — are un aspect îngrijit și atrăgător, capabil să suscite interesul și atenția unui public cu nivele diferite de instrucție, dar dornic de o cunoaștere, pe de o parte mai largă, pe de alta mai specială a anumitor zone de mare interes ale continentului european. Pentru noi, poate fi pînă la un punct un exemplu, măcar în măsura în care poate incita la continuarea unui cercetări zonale și la publicarea unei serii de caiete care să consemneze rezultatele.

TEREZA SINIGALIA

Études et documents balkaniques, colecție îngrijită și publicată de prof. Paul Henri Stahl, Paris, 5 volume.

Îngrijită și publicată de Paul Henri Stahl ca urmare a activității sale de cercetare dusă la Laboratoire d'Anthropologie Sociale din cadrul lui Centre National de la Recherche Scientifique, cit și la Ecole des Hautes Etudes en Science Sociale, unde desfășoară din 1969 și o rodnică activitate didactică, colecția de mai sus continuă o importantă direcție de cercetare a etnologiei europene din ultima sută de ani dedicată studiului Europei de sud-est. S-au scris mii de volume cu privire la istoria, limba, modul de viață și relațiile sociale ale popoarelor locuind în Peninsula Balcanică din antichitatea cea mai depărtată, tema fiind departe de a fi epuizată, dimpotrivă, condițiile vieții moderne determinind schimbări fundamentale ce se cer analizate și interpretate din perspectiva științelor sociale moderne. Este ceea ce face Paul Henri Stahl, cunosător avizat al realităților sud-est europene pe care le-a studiat în numeroase și prelungi cercetări de teren efectuate în toate țările din zonă, abordind aceste realități de pe pozițiile teoretice și metodologice ale sociologiei și etnologiei contemporane.

Cercetarea programatică a sud-estului european nu putea, firește, să nu înceapă prin reamintirea cercetărilor anterioare producind texte fundamentale pe care Paul Henri Stahl le-a reunit sub forma unor extrase semnificative alături de note de călătorie, într-un prim volum ce poate fi privit ca o introducere la colecția de care ne ocupăm, intitulat *Ethnologie de l'Europe du Sud-est, une Anthologie*, apărută la prestigioasa editură Mouton (Paris, Haga, 1974, 314 p.), volum al cărui cuprins și organizare este astfel definit de autor: „Aussi me suis-je limité à choisir des textes rares, oubliés, dont on ne dispose pas aisément et qui, par cette raison, sont peu connus et utilisés. Mais, la rareté des textes ne permet pas, à elle seule, d'organiser un volume: ceux-ci ont été regroupés en quatre chapitres, traitant chacun un problème et constituant un début d'étude sur la question... Les chapitres retenus sont les suivants: les Aroumains, le Monténégro, la vie sociale des Slaves du sud, les femmes et le mariage”. Aceste teme au și fost reluate în volumele deja apărute ale colecției „*Études et documents balkaniques*”.

Două sînt ideile directoare care prezidează studiile cu privire la sud-estul Europei întreprinse de Paul Henri Stahl și, implicit, seria de volume apărute și în curs de elaborare: „la première est que la région constitue une unité culturelle à l'intérieur de laquelle chaque population doit être étudiée comme une partie de l'ensemble... la deuxième idée qui s'impose est celle de l'importance du point de vue his-

torique. Des liens étroits unissent la société contemporaine observée habituellement par les ethnologues et les sociologues, au passé de la région", în formularea autorului. Demersul metodologic ca și concepția fundamentală a cercetării se situează pe poziția interdisciplinarității, utilizând datele istoriei, ale sociologiei, etnologiei și antropologiei culturale (cu respectivele nuanțe), ale istoriei artei și arheologiei, ale lingvisticii, ale demografiei. Este ceea ce se poate constata din parcurgerea celor cinci volume publicate.

Primul volum, *Sociétés traditionnelles balkaniques, Contribution à l'étude des structures sociales* (Paris, 1979, 258 p.), redactat în întregime de Paul Henri Stahl, reunește mai multe studii în care sînt prezentate și interpretate structuri sociale caracteristice popoarelor balcanice. Folosind bibliografie și materiale culese pe teren în Grecia, Turcia europeană, Albania, Bulgaria, Iugoslavia, România, studiile reprezintă o contribuție originală în perspectivă comparativă, defrișînd mari domenii puțin cunoscute. Suita lor este următoarea: Les unités sociales des Roumains, Le mariage et la pérennité de la maisnie, La composition du groupe domestique (chez les Roumains, les Slaves du Sud, les Albanais, les Grecs), L'Identité, quelques exemples balkaniques. Ultimul studiu constituie o încercare de teoretizare etnologică la nivelul întregii Europe: Famille, Village, Pays. Introduction à l'étude des communautés paysannes européennes.

Al doilea volum, avînd ca autor pe Françoise Saulnier, prezintă o comunitate rurală grecească din insula Creta, sub titlul *Anoys, un village de montagne crétois* (Paris, 1980, 192 p.). Este una dintre puținele monografii consacrate unui sat grecesc din Creta, punînd în lumină numeroase aspecte specifice acestei populații moștenind o cultură străveche, dar evoluînd pe căi marcate de o rapidă transformare socială.

Volumul al treilea este al unei cercetătoare franceze care a făcut un stagiul de specializare prelungit în România, Danielle Musset, tratînd despre *Le mariage à Moșeni, Roumanie* (Paris, 1981, 210 p. + ilustrații). Cartea este de un mare interes științific, autoarea aplecîndu-se asupra mecanismelor sociale care sînt declanșate cu prilejul contractării unui mariaj, pe fundalul organizării tradiționale a satului supusă puternicelor transformări petrecute în ultimele decenii. Capitole ca Sociabilité et relations prémaritales, La vie sexuelle avant et après le mariage, Les personnages et la terminologie de la noce, Le rôle des hommes et le rôle des femmes au cours de la noce, Ce qui va changer pour la mariée, alături de altele, denotă nu numai cunoașterea foarte bună a realităților dintr-un sat românesc de astăzi, ci și un spirit de observație viu și o înțelegere profundă a proceselor care au loc în comunitate păstrînd încă multe caracteristici tradiționale, toate aceste însușiri contribuînd la

realizarea unui „texte d'excellente qualité" în aprecierea îngrijitorului colecției și a conducătorului seminarului la care a fost susținută lucrarea publicată, Paul Henri Stahl.

Volumul al patrulea, scris de Danielle Masson *Les femmes de Breb, Maramureș, Roumanie* (Paris, 1982, 152 p.), este rezultatul tot al unui stagiul de specializare în România a unei cercetătoare franceze ce și-a susținut lucrarea sub conducerea științifică a lui Paul Henri Stahl, în cadrul seminarului de etnologie a Europei de sud-est. Este unul din rarele studii cu privire la statutul și viața femeii într-o comunitate rurală care trăiește procesul complicat de trecere de la o societate tradițională la una tinzînd către modernitate. Autoarea a petrecut mai mulți ani (cîteva luni pe an) în satul Breb din Maramureș, care a devenit un fel de „laborator" etnologic, dar și de antropologie, culturală, găzduind de-a lungul ultimului deceniu cercetători francezi, dar și americani, atrași de marile tradiții ale lumii rurale românești. Cartea este organizată în jurul temei centrale a ceea ce se numește Rites de passage, insistînd asupra Le Mariage, La Femme et la maternité, La mort, La place des femmes dans les rites de passage, Hommes et femmes au quotidien, Femmes et magie, Ambivalence de la femme, textul relevînd realități dintre cele mai semnificative pentru înțelegerea mentalității comunității studiate. Contactul direct al cercetătoarei franceze cu colectivitatea în sinul căreia a trăit dovedește nu numai posibilitatea, dar și utilitatea practicării a ceea ce se cheamă metoda „observației participante". Cele două studii, ale Daniellei Musset și Daniellei Masson, constituie admirabile exemple ale rodniciei colaborării internaționale în domeniul etnologiei, dovedind că o metodologie adecvată și o apropiere plină de comprehensiune față de obiectul studiat, sînt garanția progresului științelor sociale, nici măcar limba nemaiconstituînd un obstacol. Putere de observație, spirit de analiză, cunoașterea extensivă a bibliografiei, claritate în gîndire și în exprimare sînt calități ce se cuvin a fi subliniate în cele două lucrări tratînd cu pertinentă realități sociale românești.

Volumul al cincilea, redactat de Assimina Stavrou, cu privire la *Tissus valaques du Pinde* (Paris, 1982, 186 p. + ilustrații) este o monografie excelentă asupra artei țesutului, dar și asupra unor aspecte de viață socială din cîteva sate aromânești din Pînd: Samarina, Perivoli, Smixi, Avdella, Vlahokrania. Volumul se înscrie în marea tradiție a cercetărilor întreprinse de numeroși cercetători germani, francezi, români, greci, iugoslavi, asupra aromânilor în mai bine de o sută de ani. Lucrarea aduce la lumină nenumărate aspecte puțin sau deloc cunoscute, reliefind o realitate de cel mai mare interes pentru știința etnologică nu numai a sud-estului, ci și a întregii Europe, fiind vorba de o populație romanică din sudul Peninsulei

Balkanice, păstrind strălucite tradiții de cultură și civilizație latină. Reproducem pasaje din Cuvintul înainte al lui Paul Henri Stahl caracterizând această valoroasă lucrare: „Les Valaques (comme les appellent les autres populations balkaniques) ou Aromounes (comme ils s'appelaient eux-mêmes), font partie de la branche méridionale de la Romanité Orientale. Leur origine et leur histoire ont suscité toute une littérature, mais les aspects étudiés habituellement par la sociologie ou l'ethnologie demeurent obscurs. Leur passé et leur culture risquent ainsi de se perdre, car les vieilles traditions disparaissent rapidement. L'étude d'Assimina Stavrou, faite dans le cadre du séminaire d'Ethnologie de l'Europe du sud-est (de l'Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales), aborde un aspect partiellement connu, celui des tissus. Les éleveurs valaques, de même que les Saracatsans d'expression grecque ou d'autres groupes d'éleveurs d'ici ou d'ailleurs, ont développé un art du tissage d'une richesse remarquable. L'auteur a le mérite, d'avoir étudié et enregistré des aspects qui trop souvent sont passés sous silence par d'autres chercheurs; son excellente connaissance du tissage et de ses techniques, de même que sa patience pour recueillir le savoir de ces montagnards, lui ont permis de découvrir de nombreux aspects inédits.

L'art des tisserandes valaques du Pinde tel qu'il apparaît dans la présente étude, est bien plus profond et plus fin que l'observateur pressé le suppose. On trouve dans les pages qui suivent une description complète des techniques, les caractéristiques des divers tissus, leur rôle social, les coutumes qui les accompagnent. Les relations avec l'art populaire grec sont mises en valeur avec finesse”.

Lucrarea depășește cadrul unei monografii de artă populară, viața socială a aromânilor și, uneori, și destinul lor istoric, fiind cu sagacitate surprinse de o cercetare familiarizată cu metoda de cercetare modernă.

Cele cinci volume publicate de Paul Henri Stahl (efortul științific și material al îngrijitorului colecției este cu totul remarcabil) se constituie într-o arhivă contemporană de cel mai mare interes pentru etnologia europeană. Continuarea ei în același ritm va aduce mari servicii cunoașterii unor realități de multe ori ignorate și deseori deformate de pasiuni extra-științifice. Seriozitatea cercetării, așa cum se degajă din cele cinci volume apărute până acum, constituie o garanție pentru succesul viitor al acestei prețioase colecții.

PAUL PETRESCU

JACQUES LASSAIGNE

În luna februarie 1982 s-a stins din viață, la vîrsta de 72 de ani, istoricul și criticul de artă francez Jacques Lassaigue.

Prin dispariția sa, Franța pierde un pasionat și subtil cercetător al picturii europene — franceză, flamandă, spaniolă, italiană —, iar România, un mare prieten, care ne-a cunoscut îndeaproape țara, a îndrăgit-o și nu a uitat-o nici după reîntoarcerea sa definitivă în patrie.

S-a născut la Paris în anul 1911. Debutază în critica de artă în 1933 cu articole publicate în revistele *Sept*, *Beaux-Arts* și *Revue Hebdomadaire*. Serie studii de mare amploare pînă la sfîrșitul vieții sale. A fost consilierul editurii de artă SKIRA din Geneva și în această calitate a inițiat o serie de colecții renumite pe care le-a îndrumat cu multă pricepere. Pentru a măsura vastitatea operei sale ne vom referi doar la cărțile și albumele publicate în Franța, Elveția și Italia, în cele mai renumite edituri ¹.

În studiile sale despre pictura Europei occidentale, el se dovedește un profund cunoscător a fenomenelor artistice, subliniind accentele particulare ale creației de artă autentice. Astfel, el caracterizează arta spaniolă ca o artă puternic individualizată, rezultanta unor experiențe personale de o intensitate excepțională. Nota dominantă este viața interioară a artistului, care exprimă realitatea prin viziunea sa, fiecare operă căpătînd astfel un accent singular. În lucrarea *Secolul al XV-lea. De la Van Eyck la Botticelli*, Jacques Lassaigue, după ce amintește că Renașterea nu este un fenomen tipic italian, care s-a răspîndit apoi în țările vecine sau mai îndepărtate de peninsula italiană, ci un fenomen specific european, care s-a manifestat deosebit în Flandra, Franța, Germania etc., stabilește o distincție netă între arta italiană și cea flamandă din secolul al XV-lea. Prima este „fundamentată pe valoarea formei, avînd conceptul *a priori* al spațiului în care sînt inserate orice fel de experiențe; a doua, dimpotrivă, sprijină forma pe experiență și, cu toate că pare a atribui o importanță exclusivă lucrurilor ca atare, elaborează *a posteriori* un nou concept al spațiului. Și dacă arta italiană nu este și nu poate fi decît pură geometrie, arta flamandă nu este și nu va putea fi decît o copie fidelă a unui *datum* sensibil. Să spunem, prin urmare, că italienii vor să definească prin concept, iar flamanzii prin experiență forma, care este atît pentru unii, cît și pentru ceilalți scopul suprem.” (*op. cit.*, Cuvînt înainte, p. I).

¹ *Almanach des Arts*, Paris, 1937 (în colaborare cu Eugenio d'Ors); *Les Français et la Roumanie* (culegere de texte publicată cu prilejul Expoziției Internaționale, Paris, 1937); *La Peinture Espagnole — Des Fresques romanes au Gréco*, Genève, 1952 (cu note de istoricul și criticul român Alexandru Busuiocanu); *Le XV^e siècle — De Van Eyck à Botticelli*, Genève, 1955 (în colaborare cu Giulio Carlo Argan); *La Peinture flamande*, Genève, 1957—1958; *L'Impressionnisme*,

Lausanne, 1965; *Ces peintres — je les vois* (trad. Radu Varia, București, ed. 1966, 1973); *La Grande Histoire de la Peinture*, Genève, 1973—1976; *La Remise en cause de la peinture: époque moderne*, Genève, 1974; *Néo-classicisme, romantisme et réalisme*, Genève, 1974 (în colaborare cu Julián Gallego și Frédéric Mégret); *L'Europe gothique (1280—1430)*, Genève, 1975; *Les Primitifs flamands*, Genève, 1975; *L'Impressionnisme, Sources et Dépassements*, Genève, 1976.

În monografiile dedicate artiștilor moderni și contemporani și mai ales impresioniștilor ², Jacques Lassaigue se dovedește un critic de artă nuanțat și cu intuiții extrem de juste. În studiul consacrat lui *Vincent Van Gogh* -- interesant nu numai prin puncte de vedere relativ noi într-un subiect atît de mult dezbătut, dar și prin unele date biografice inedite -- el arată că „ceea ce încerca Rembrandt să obțină, recurgînd la teme biblice, la o ambianță orientală, la stofe de preț și la giuvaieruri, Van Gogh obținea printr-o mitologie rustică, prezentă în viața zilnică, în care trăsăturile îngroșate ale fizionomiilor se accentuează și capătă, la lumina lămpii, reliefuri stranii . . .” (*Vincent Van Gogh*, p. 23).

Relațiile sale cu România datează din 1933, cînd, la vîrsta de 22 de ani, a venit ca turist, pentru ca în 1935, la invitația profesorului Dimitrie Gusti, să cerceteze, împreună cu echipele de tineri entuziaști formați de acesta, satele din Transilvania, colaborînd la redactarea monografiei satului Șanț. Tot atunci a tradus împreună cu Ilarie Voronca o plachetă de bocete, culese din Gorj de profesorul Constantin Brăiloiu, pentru a le face cunoscute în Franța (publicate în revista *Mesures*).

Între anii 1936 și 1940, Lassaigue colaborează cu cronici despre manifestările de artă străină și românească la *Revista Fundațiilor*, condusă de profesorul Alexandru Rosetti, de care l-a legat o strînsă prietenie. Astfel, în articolul „*În căutarea stilului nostru — Artă decorativă în ajunul Expoziției din 1937*” arată că această artă este în Franța în plină dezorientare, sprijinindu-se pe expoziția din 1924 avînd ca temă „Artă 1900”, expoziție care a fost — de fapt — „un tablou al înfrîngerilor” și că „marii decoratori francezi au risipit în zadar comori de imaginație” (1.IV.1937, p. 139), criticînd încercările artizanale din această epocă. În articolul din 1 septembrie 1938, scris cu prilejul expoziției *Trei veacuri de artă în Statele Unite*, Jacques Lassaigue arată că artele plastice americane nu sînt la înălțimea celor din Europa : „nu înseamnă că înjosim pictura și sculptura americană dacă le găsim stîngace . . . nesigure ca concepție, timide și înguste alături de realizările mari și monumentale ale națiunii americane în atîtea alte domenii” (p. 600), menționînd însă marile realizări în domeniul cinematografiei. În cronica sa din 1 octombrie 1939, el se ocupă de expoziția organizată la Geneva cu opere de artă împrumutate de Muzeul Prado și de expoziția Leonardo da Vinci, de la Milano ; articolul începe astfel : „Va trebui să ținem minte, spre lauda omenirii, că în timpul acestei veri, în care întreaga Europă se pregătea de război, popoarele s-au oprit totuși un moment, pe pragul viitoarelor distrugerii, pentru a aduce un strălucitor omagiu operelor de artă, creatorilor, creațiilor plastice, vieții” (p. 182), iar în omagiul adus lui Leonardo da Vinci, îl definește „ca unul din cei mai autentici supraomni din istoria omenirii. Poate nu ar trebui să spunem supraom, ci mai degrabă un om absolut, complet, care a pus în funcție toate resursele inteligenței sale, care a abordat și a dus la capăt, într-o singură viață, toate problemele cunoașterii” (p. 184). În același an, în articolul său *Despre Luchian*, serie la 1.XII.1939 : „Luchian ar fi avut astăzi 70 de ani și totuși nu ni-l putem inchipui mai adinec intrat în istoria acestei țări” (p. 653). Criticul s-a străduit să-l studieze pe Ștefan Luchian din punctul de vedere al unui francez, situîndu-l în contextul artei universale „căreia Franța îi este de veacuri focar de lumină și centru de gravitație” (p. 655). În aprilie 1940, în cronica sa despre *George Petrașcu — Lucian Grigorescu*, el analizează pe cei doi pictori, arătîndu-le deosebiri de temperament, primul echilibrat, realizînd în pinze mici „miracole de precizie”, și dînd dovada unei „viziuni perfect de lucide și stăpînă pe ea însăși”, al doilea expunînd „opere importante, ambițioase, fericite, de o artă cu totul directă, spontană și sinceră, în care temperamentul artistului « și fuga » lui se exprimă liber în entuziasm” (p. 179). Cu două luni înainte, în cronica intitulată *Despre critica de artă — Henri Catargi*, Jacques Lassaigue — făcînd, ni se pare, o adevărată profesiune de credință — definește „criticul de artă ca o specie oarecum neprecisă de literat ; el stă oarecum la marginea filozofiei, a literaturii și a artei însăși . . . el nu există decît dacă unește aceste trei discipline într-un echilibru particular” (p. 446).

În calitate de atașat cultural al Franței la București, Jacques Lassaigue desfășoară o intensă activitate propagandistică, urmărind adîncirea cunoașterii reciproce între cele două popoare latine, unite prin atîtea trăsături comune. Atașamentul pentru țara noastră se explică și prin căsătoria sa

² *Daumier*, Paris, 1938 ; *Henri de Toulouse-Lautrec*, Paris, 1939 ; *Luchian*, București, 1947 ; *Picasso*, Genève, 1952 ; *Lautrec*, Genève, 1953 ; *Soutine*, Paris, 1954 ; *Duffy*, Paris, 1954 ; *Chagall*, Paris, 1957 ; *Malisse*, Genève, 1959 ; *Kan-*

dinsky, Genève, 1964 ; *Luchian*, București, 1972 (trad. Theodor Enescu) ; *Vincent Van Gogh*, Milano, 1972 (trad. Maria Paolo de Benedetti) ; *Juan Miró*, Lisbonne, 1974 ; *Reverelli*, Paris, 1976 ; *Joan Pouc*, Paris, 1978.

cu o tină ră originară din România și prin raporturile de prietenie pe care le-a avut cu nenumărați artiști și scriitori : Theodor Pallady (pe care l-a cunoscut la Paris în 1937 și apoi l-a regăsit în București între anii 1940 și 1941), Victor Brauner (cărui a s-a consacrat o retrospectivă în Pavilionul Francez în cadrul Bienalei de la Veneția, în 1966), Jean-Al. Steriadi, Alexandru Rosetti, Camil Petrescu (cu aceștia doi din urmă a întreținut o interesantă corespondență), fără a mai aminti criticii de artă Oskar Walter Cizek, Petru Comarnescu, Krikor H. Zambaccian și mulți alți oameni de cultură români.

Pasionat de diversitatea folclorului și artei populare din țara noastră, în care recunoaște perpetuarea unei străvechi culturi, la care s-au adăugat ecourile artei bizantine, Lassaigue prețuiește ceramica românească atât de viu colorată, costumul de o nobilă eleganță, purtat în zilele de sărbătoare în mai toate regiunile noastre.

Este fascinat de opera lui Ion Andreescu, despre care, încă din 1936, pentru prima oară în critica de artă românească, afirmă că opera lui anticipează unele din cele mai bune lucrări ale lui Utrillo — acelea din perioada albă — atât de admirate de Lionello Venturi. În revista „Revue Hebdomadaire” (nr. din 3.X.1936) publică articolul *Jean Andreesco et le destin d'un art*, tradus în revista *Arta și tehnica grafică*, București, septembrie 1938. Criticul francez consacră lui Andreescu un studiu pătrunzător și emoționant, apărut la Paris și la București, în 1936, după primele monografii dedicate acestui pictor de George Oprescu (Craiova, 1932) și de Alexandru Busuioceanu (apărută cu câteva luni înainte de aceea a lui Jacques Lassaigue). Criticul francez înțelege nota specifică a picturii lui Andreescu, în ciuda unor similitudini cu alți artiști francezi, afirmând că el se exprimă „într-un chip personal, gândind și pictând ca un român” (ibidem).

În cartea sa despre Ștefan Luchian, scrisă în 1939, dar apărută abia după opt ani, Jacques Lassaigue consideră că arta românească s-a îmbogățit la sfârșitul secolului al XIX-lea și la începutul celui următor cu operele unor tineri creatori care își făureau „un clasicism nou și plin de viață”. Manuscrisul monografiei despre Luchian a fost incredințat de criticul francez lui Mihail Sebastian, bunul său prieten, dar moartea tragică a acestuia face ca alt critic de artă — Ionel Jianu —, la solicitarea profesorului Alexandru Rosetti, să se ocupe de tipărirea cărții și de alegerea altor reproduceri (cele indicate de autor fiind distruse de bombardamentul german). Este prima monografie completă consacrată lui Luchian, artist al cărui destin este comparat de Lassaigue cu acela al lui Vincent Van Gogh sau al lui Henri de Toulouse-Lautrec. Pagini demne de antologie literară sînt cele care descriu calvarul lui Ștefan Luchian în timpul ultimilor 18 ani de viață, ca și analiza autoportretului intitulat „Un zugrav”. Criticul francez, după ce a studiat prima monografie a lui Virgil Cioflec, apărută în 1924, a reluat și a adîncit ideile lui Oskar Walter Cizek, care a scris despre Luchian în repetate rînduri, între anii 1927 și 1946.

În cartea *Ces peintres, je les vois*, tradusă de Radu Varia sub titlul *Pictorii pe care i-am cunoscut*, culegere de articole „apărute fără modificări, adică lăsîndu-le adesea caracterul de rapiditate, lipsa uneori de distanțare și dezvoltarea insuficientă”. (Cuvînt înainte de J. L., p. 10), criticul francez se ocupă de Theodor Pallady, cărui îi face un emoționant portret fizic și psihic (p. 40—46) și de Victor Brauner, pe care îl caracterizează ca pe „un vizionar al unei lumi dincolo de timp, inspirată de mituri străvechi și de simboluri noi, într-o fuziune a speciilor și a genurilor” (p. 137).

În afară de prodigioasa sa operă scrisă, trebuie să amintim rolul determinant al lui Jacques Lassaigue în organizarea a numeroase expoziții naționale și internaționale (a fost Comisar al expozițiilor franceze în străinătate : Stockholm și Berlin, în 1950, Spania, în 1955, și în mai multe rînduri comisar al Franței și membru al juriului la Bienalele de la Veneția și Sao Paolo, la Bienalele de gravură de la Ljubljana, Tokio și Grenchen ; delegat general al Bienalei din Paris ; președinte al Asociației Internaționale a Criticilor de Artă (A.I.C.A.) între anii 1966 și 1969, cum și fructuoasa activitate pe care a desfășurat-o între anii 1971 și 1979 în calitate de Conservator al Muzeului de Artă Modernă din Paris.

În România, prelegerile lui Jacques Lassaigue la Institutul Francez de Înalte Studii din București și la Ateneul Român au avut o largă audiență printre iubitorii culturii și artei franceze. Cei care au avut norocul să-l asculte și care de acum înainte îi vor citi cuvîntul scris nu vor uita timbrul cald al vocii sale, vădita bucurie cu care consemna apariția unui nou talent în domeniul artelor plastice, pasiunea cu care se dăruia cunoașterii fenomenului artistic românesc.

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

- ION FRUNZETTI și GEORGE MUNTEAN (sub red.), *Arta și literatura în slujba independenței naționale*, 1977, 239 p., 28 lei.
- Enesciana, vol. II – III, *Georges Enesco, musicien complexe* (sub red. Mircea Voicana), 1981, 247 p., 17 fig., 1 pl., 27 lei.
- DUȚU ALEXANDRU, *European intellectual movements and modernization of Romanian culture* (Curențele intelectuale europene și modernizarea culturii române), 1981, 197 p., 8,75 lei.
- „*Pagini de veche artă românească*”, vol. IV, 1981, 178 p., 37 lei.
- GRIGORE IONESCU, *Arhitectura pe teritoriul României de-a lungul veacurilor*, 1981, 711 p., 110 lei.
- Acad. ȘTEFAN PASCU (sub red.), *Istoria gândirii și creației științifice și tehnice românești*, I, *Din antichitate pînă la formarea științei moderne*, 1982, 391 p., 43 lei.

REVISTE PUBLICATE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

- SERIA ARTĂ PLASTICĂ
- SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

- SÉRIE BEAUX-ARTS
- SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ

SYNTHESIS – BULLETIN DU COMITÉ NATIONAL ROUMAIN DE LITTÉRATURE COMPARÉE

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

REVISTA DE FILOZOFIE

REVISTA DE PSIHOLOGIE

REVUE ROUMAINE DE SCIENCES SOCIALES

- SÉRIE DE PHILOSOPHIE ET LOGIQUE
- SÉRIE DE PSYCHOLOGIE

REVISTA DE ISTORIE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIE VECHIE ȘI ARHEOLOGIE

DACIA. REVUE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE ANCIENNE

REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES

